



**BENI CULTURALI A RIVA DEL GARDA
DIPINTI RESTAURATI – CHIESA DELL'INVIOLATA**

0.0026

Museo Civico
Comune di Riva del Garda

Beni culturali a Riva del Garda
Dipinti restaurati - Chiesa dell'Inviolata

23 novembre 1985 - 23 febbraio 1986

MUSEO CIVICO
38066 RIVA DEL GARDA (TN)

Catalogo a cura di: Marina Botteri
Allestimento : Roberto Codroico
Fotocomposizione : Life - Trento
Stampa : Tipolitografia TEMI - Trento

Referenze fotografiche:

Documentazione catalogo: Fotografo Luciano Eccher

— Archivio fotografico dell'Assessorato alle Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento.

Fotografi: L. Eccher: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 23, 26, 35, 36, - R. Codroico: 11, 12.

— Archivio fotografico del Museo Ferdinandeum di Innsbruck: 17.

Si ringraziano per le preziose indicazioni: Giovanna Degli Avancini, Luciano Borrelli, Pierluigi Fantelli, Luciana Giacomelli, Mauro Grazioli, Don Paolo Holzhauser, Alberto Maganzini, Sergio Marinelli, Gaetano Panazza, Marica Piva, Nicolò Rasmo, Sandra Sandri, Gabriele Weber. In particolare, Ezio Chini.

ed inoltre per la cortese collaborazione:

l'Assessorato alle Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento.

L'Assessorato alla cultura del Comune di Riva del Garda.

La Biblioteca Civica di Riva del Garda.

l'Ufficio Tecnico del comune di Riva del Garda e l'Impresa F.lli Azzolini di Arco.

In copertina: Pietro Ricchi «Ultima Cena», particolare.

Sommario

Presentazione di <i>Enzo Bassetti</i>	Pag. 4
Presentazione di <i>Tarcisio Andreolli</i>	» 5
Introduzione	» 7
DIPINTI RESTAURATI	
Schede a cura di:	
– Marina Botteri - <i>Madonna col Bambino tra S. Giovanni Evangelista e S. Antonio Abate</i>	» 10
– Ezio Chini - <i>Madonna col Bambino in gloria fra angeli e Santi Rocco, Sebastiano, Gerolamo e Francesco d'Assisi</i>	» 12
– Elyio Mich - <i>S. Antonio Abate con le Sante Agata, Apollonia e i Santi Rocco e Leonardo</i>	» 16
– Silvia Spada Pintarelli - <i>Adorazione dei Magi</i>	» 18
– Silvia Spada Pintarelli - <i>Allegoria della Chiesa Trionfante</i>	» 20
– Elvio Mich - <i>Cristo deposto con l'Addolorata e i SS. Rocco e Sebastiano</i>	» 22
– Ezio Chini - <i>L'ultima cena</i>	» 24
– Ezio Chini - <i>Redentore benedicente</i>	» 26
– Marina Botteri - <i>Immacolata</i>	» 28
– Marina Botteri - <i>S. Francesco in preghiera</i>	» 30
– Marina Botteri - <i>S. Antonio da Padova con il Bambino</i>	» 32
Il restauro degli undici dipinti del Museo Civico di Riva del Garda (di <i>Ezio Chini</i>)	» 34
Il restauro architettonico della Rocca di Riva del Garda (di <i>Roberto Codroico</i>)	» 42
CHIESA DELL'INVOLATA	
Nascita di un Santuario (di <i>Marina Botteri</i>)	» 47
La decorazione (di <i>Marina Botteri</i>)	» 54
Bibliografia	» 70

Presentazione

Con la presente iniziativa il Museo Civico riprende l'attività espositiva temporanea presentando alla Comunità parte del proprio patrimonio storico artistico.

La Mostra apre un programma più vasto, nell'ambito del quale verranno allestite altre esposizioni a completamento dei lavori di catalogazione in corso e dello studio del materiale formante le civiche raccolte.

Si intende così garantire lo sviluppo della pubblica Istituzione quale centro attivo di promozione culturale, realizzando l'obiettivo prioritario dell'attività del Museo Civico volta al soddisfacimento delle esigenze della cittadinanza e delle istituzioni scolastiche, con particolare riguardo alla conoscenza delle tradizioni locali ed all'informazione sul dibattito culturale attuale.

La Mostra «BENI CULTURALI A RIVA DEL GARDA / DIPINTI RESTAURATI - CHIESA DELL'INVIOLATA» è stata organizzata secondo criteri tecnici conformi ai nuovi orientamenti adottati nella gestione del Museo Civico di Riva, atti a garantire essenzialmente la scientificità delle iniziative e la valorizzazione del patrimonio.

ENZO BASSETTI
Sindaco del Comune di Riva del Garda

Presentazione

È importante e doveroso sottolineare come il restauro della Rocca di Riva e parte del suo prezioso contenuto sia un'altra delle occasioni promosse dalla Provincia Autonoma di Trento per una riconsiderazione del proprio patrimonio storico artistico, tesa ad una puntuale conoscenza e valorizzazione dello stesso, attraverso anche una maggiore godibilità nell'uso. È perciò quanto mai importante questa mostra ove contemporaneamente, anche se attraverso una esposizione ex tempore a carattere provvisorio, si possono ammirare i restauri in atto sull'edificio e delle opere che lo stesso, in quanto sede museale, accoglierà.

La complessità che l'operazione di restauro della Rocca di Riva comporta, «restauro» inteso nella pluralità del termine comprensivo pertanto delle implicazioni di riorganizzazione museografica, di schedatura e catalogazione delle raccolte civiche e restauro delle stesse, non può per fasi intermedie, non coinvolgere anche chi non è addetto ai lavori ed auspicare un critico intervento, oltre a motivare i tempi lunghi che l'attuazione di un così complesso programma comporta.

È un'occasione culturale di collaborazione tra Provincia e Comune in un ambito comprensoriale che vede prendere forma, in dimensioni nuove, una struttura civica esistente ed ospitata in un edificio della Provincia. La mostra coincide pure con il quinto centenario della nascita di Bernardo Cles, Principe Vescovo di Trento che proprio nella Rocca di Riva del Garda si rifugiò nel 1525 a seguito delle sommosse della così detta «Guerra rustica».

Se del Clesio, personaggio così importante per la storia dell'Arte del Trentino, non sono rimaste che poche tracce della sua presenza a Riva, è però documentata in questa mostra l'opera dei suoi successori i Madruzzo fautori della stupenda chiesa dell'Inviolata.

È attraverso questa pluralità di fatti di oggetti e di rilettura degli stessi che la mostra si propone di «presentare» e rendere comprensibile ed usufruibile, in modo particolare ai Rivani ed ai Trentini il loro passato.

TARCISIO ANDREOLLI

Assessore alle Attività Culturali e all'Istruzione
della Provincia Autonoma di Trento

Introduzione

La mostra «Beni Culturali a Riva del Garda / Dipinti Restaurati - Chiesa dell'Inviolata» si articola in due sezioni: la prima costituita da undici opere pittoriche, facenti parte delle collezioni del Museo Civico, restaurate a cura dell'Assessorato Provinciale alle Attività Culturali di Trento; la seconda, documentaria, relativa alla Chiesa dell'Inviolata ed al suo grave stato di deterioramento.

L'iniziativa si propone in primo luogo la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio storico-artistico del Museo Civico, garantendone la parziale fruizione pubblica anche durante l'attuale periodo di chiusura, dovuto ai lavori di ristrutturazione della Rocca, sede delle civiche raccolte; a tali lavori, di per sé di notevole interesse, viene dedicata in catalogo una nota illustrativa.

La sezione documentaria è animata, oltre che dall'evidente interesse culturale, anche dall'intento di richiamare l'attenzione dei competenti organi statali sull'urgenza di promuovere adeguati interventi di restauro per il recupero e la salvaguardia dell'importante complesso monumentale.

Nel presentare la rassegna degli undici dipinti restaurati occorre ricordare l'attività svolta dall'Assessorato Provinciale: la catalogazione ed il restauro dei Beni Culturali, illustrata nelle mostre «Restauri ed Acquisizioni» del 1978 e «Beni Culturali» del 1983 che ha avuto ad oggetto anzitutto i Beni di proprietà ecclesiastica e quelli conservati nei Musei ed ha così provveduto al riordinamento ed al risanamento delle collezioni.

Il Museo di Riva del Garda ha beneficiato degli interventi di catalogazione per un totale di 104 opere tra dipinti, sculture ed arredi sacri, ma questo è solo l'inizio di un lavoro che va completato con la revisione e la catalogazione anche delle rimanenti raccolte; nel corso di tale attività apparirà opportuno l'allestimento di mostre periodiche che abbiano la stessa finalità della presente. Il Museo Civico si propone inoltre di promuovere l'attività di studio e di ricerca nell'ambito territoriale, evidenziando quello che è stato il crescere ed il trasformarsi della città e del tessuto culturale attraverso il tempo.

La Mostra vuole appunto qualificarsi come testimonianza del ruolo svolto dal Museo al servizio della Comunità fin dal suo sorgere, ai primi del Novecento, quando la popolazione rivana, superando non poche difficoltà, sia di carattere economico che burocratico, riusciva a raccogliere il materiale costituente le collezioni, dando vita ad una Istituzione sempre partecipe, fino dagli anni cinquanta, alla vita cittadina. Grazie al volontariato è stato possibile recuperare dai depositi dell'Ospedale Civile e

dalle chiese del circondario i dipinti formanti la Pinacoteca Antica, tra i quali figurano gli undici esposti.

Attraverso di essi si è acquisita la testimonianza pittorica locale, legata alle complesse vicende storiche della sponda trentina del Garda, evidenti nelle influenze stilistiche dell'arte veneta e lombarda.

In particolare significativa per la storia artistica locale risulta la costruzione del Santuario dell'Inviolata, realizzato nel primo decennio del secolo XVII per volere della famiglia Madruzzo e nella cui decorazione pittorica avviene l'incontro tra la cultura veneta, rappresentata da Martino Teofilo Polacco, diffusore nel Trentino del linguaggio palmesco tardo-manierista e la lombarda di cui risente, soprattutto nella prima parte della sua opera Pietro Ricchi, autore che fu attivo nelle zone bresciane. La sezione della Mostra dedicata all'antico edificio riassume i dati in nostro possesso, riproponendo l'argomento per una ricerca di studio più approfondita, considerato l'alto valore artistico dell'importante Tempio Madruzziano che è auspicabile venga salvato, nelle parti rimaste ancora integre, da un attento e sollecito restauro.

MARINA BOTTERI

Dipinti restaurati

1. Madonna col Bambino tra S. Giovanni Evangelista e S. Antonio Abate

IGNOTO di Scuola Lombarda

Sec. XVI (prima metà)

Affresco strappato, cm. 167 × 159

L'affresco raffigura la *Madonna con il Bambino* al centro della composizione, ed ai suoi lati, in piedi sulla destra, *S. Antonio Abate*, e sulla sinistra, in posizione frontale, *S. Giovanni Evangelista*.

Collocato in una cornice a stucco sulla parete dell'arcata a giorno di Palazzo Pretorio, venne, nel 1950, strappato dal muro e portato nei depositi del Museo Civico per essere sottoposto ad un primo restauro, integrato con molte ridipinture ad olio falsanti la cromia originale.

G.B. Emert nel 1949, prima dell'intervento di salvaguardia, metteva in relazione il dipinto con la «maniera bresciano-milanese», sia per il disegno che per l'accostamento dei colori, avanzando cautamente l'ipotesi che l'autore potesse essere ricercato tra gli «artisti rinascimentali di cui si valse il mecenatismo clesiano a far bella e sontuosa la sua residenza nel Buonconsiglio Tridentino».

Per B. Passamani (1969) invece la «larga impostazione delle figure, i colori densi e caldi, richiamano un pittore palmesco», così pure il Gorfer (1975) che considera l'affresco di scuola veneta del XVI secolo.

La tesi dell'Emert viene però suffragata dal recente restauro che ha liberato l'affresco degli appesanti-

menti cromatici, rendendogli i toni chiari e luminosi a stacchi, varianti, nelle vesti dei personaggi, dagli accordi rosa azzurro verde al viola chiaro. Anche la naturalezza delle pose aggraziate nella Madonna e nel S. Giovanni, dai volti dolcemente espressivi, in contrasto all'atteggiamento severo e compassato del S. Antonio Abate, dal profilo marcatamente inciso, come pure la struttura compositiva legano l'affresco ad esempi coevi della pittura lombarda.

In particolare ricorda la *La Beata Vergine col Bambino fra i SS. Rocco, Antonio Abate, Pancrazio e un donatore* eseguita da Callisto Piazza (Lodi, 1500 ca. - 1562) per la chiesa di S. Pancrazio a Montichiari: si ripete infatti lo stesso schema iconografico nel quale lo sguardo della Vergine e quello dell'Evangelista, rivolti verso il basso a sinistra, fanno presupporre la presenza del donatore, ora non più individuabile, determinando il carattere votivo del dipinto databile entro la metà del XVI secolo.

m.b.

Bibliografia:

G.B. EMERT, 1949, pp. 336-337; T. PAULI, cat. nr. 80; G. PANAZZA, 1965, pp. 189-199; B. PASSAMANI, 1969, p. 302; A. GORFER, 1975, p. 228; E. CHINI, 1982, p. 252.

Riva del Garda - Museo Civico.
Madonna col Bambino tra S. Giovanni Evangelista e S. Antonio
Abate.



2. Madonna col Bambino in gloria fra angeli e Santi Rocco, Sebastiano, Gerolamo e Francesco d'Assisi

MARTINO TEOFILLO POLACCO (? 1570 ca. - Bressanone, 1639)

Sec. XVII (prima metà)

Olio su tela (o tempera grassa?), cm. 223 × 154

*Un dipinto di scuola veneziana del 1614 e che sente assai della maniera di Palma il giovane; così, con una collocazione stilistica ineccepibile, ricordava questa tela Agostino Perini nella sua *Statistica del Trentino*, del 1852. A quella data il dipinto era ancora nell'ubicazione originaria, sull'altare maggiore della chiesa rivana di San Rocco. Qui, citato anche in pubblicazioni e guide successive, rimase fino alla Guerra Mondiale; dopo la parziale distruzione della chiesa nel 1918, la pala venne ricoverata in Municipio e in seguito entrò a far parte delle collezioni del Museo; nella breve guida del Pauli (1951) compare all'interno del «Catalogo dei quadri».*

L'attuale altare maggiore della chiesa di San Rocco è in marmo e risale al principio del '700: veniva detto *ex lapide de recenti constructum et satis pulchrum* negli Atti Visitali del 1708. L'altare originale era invece in legno policromo e dorato e si trova in stato frammentario nel Museo Civico; fortunatamente si è conservata la predella che, oltre a recare una bella veduta di Riva vista dal lago, accoglie anche un'iscrizione fatta apporre dal donatore: «HIERONIMO TREMELON F.F. ANNO 1614». Sulle facce esterne del basamento sono inoltre dipinti lo stemma dei Madruzzo (a sinistra) e quello della città di Riva (a destra). Certamente da questa predella il Perini desunse la data d'esecuzione della pala. In seguito allo smembramento dell'altare, andò perduta la connessione fra la pala e la predella,

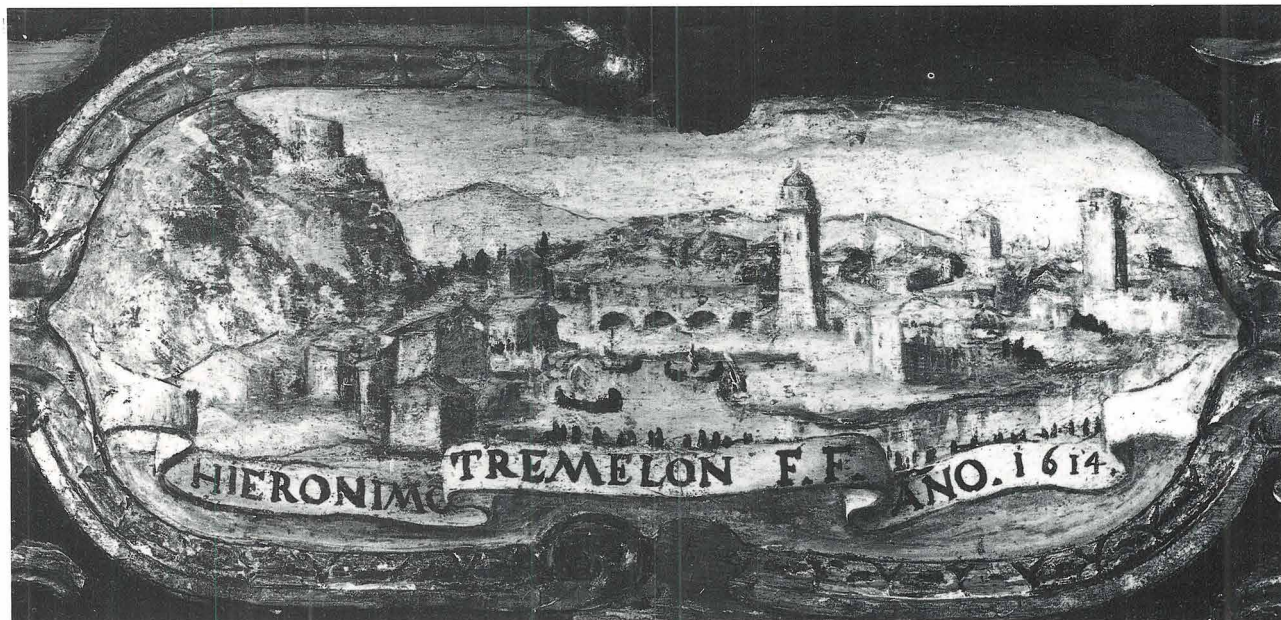
che in Museo erano esposte separatamente. Solo in occasione della catalogazione delle collezioni del Museo mi fu possibile individuare il dipinto ricordato dal Perini nella chiesa di San Rocco e assegnarlo al Polacco (1981), ponendolo di nuovo in relazione con la sua predella.

Nella pala, organizzata sotto il profilo compositivo intorno alla centrale figura di San Rocco, in certo modo collegata con quella della Vergine, assume una posizione di rilievo il San Gerolamo, raffigurato secondo l'iconografia consueta, in abito cardinalizio e in atto di scrivere, avendo come supporto del gran libro la nuda roccia, nella cui ombra si cela, appartato, il leone. La presenza di tale santo dipese dalla volontà del committente, quel Gerolamo Tremelon menzionato in un documento come *Magnificus D(ominus) Hieronimus Tremelonus Civis Ripae*; cittadino di Riva, il Tremelon vi morì in età matura il 13 marzo 1642 e il giorno seguente venne sepolto nella chiesa dell'Inviolata davanti alla cappella di San Gerolamo; nel pavimento si conserva ancora la lastra tombale con il suo nome, evidentemente approntata da tempo, come rivela la data incisavi parecchi anni prima. Se la pala d'altare della cappella di San Gerolamo è di Palma il Giovane, quindi di pressoché certa commissione madruzziana, la rimanente decorazione pittorica, sulle pareti e sulla volta, venne invece affidata a Martino Teofilo Polacco; non si può escludere che proprio il Tremelon avesse commissionato intorno al 1614 tali decorazioni con episodi della vita del Santo cui era devoto. D'altra parte l'esistenza di relazioni fra il Tremelon ed i Madruzzo, che nel 1603 avevano promosso la costruzione e la decorazione della chiesa-santuario dell'Inviolata, potrebbe essere suggerita proprio dalla presenza dello stemma Madruzzo sull'altare già nella chiesa di San Rocco.

Sul piano stilistico la pala del Polacco offre diversi ed evidenti punti di contatto con altre tele in chiese trentine, alcune delle quali firmate e datate nel

Riva del Garda - Museo Civico.
*Madonna col Bambino in gloria fra
angeli e Santi Rocco, Sebastiano,
Gerolamo e Francesco d'Assisi.*





1614 e nel 1615; in certa misura però se ne differenzia per una condotta pittorica più sciolta e meno serrata, che indugia piacevolmente in eleganti dettagli narrativi. Per tali aspetti, e soprattutto per la ricercatezza cromatica, questa pala si discosta in qualche modo anche dagli autorevoli modelli forniti dalle pale devozionali di Palma il Giovane, rivelando qualche attenzione per la pittura nordica. Inoltre il San Sebastiano, nella sua compostezza, è probabilmente ispirato al medesimo santo raffigurato in uno dei capolavori di Tiziano giovane, la pala nella sagrestia della chiesa veneziana di Santa Maria della Salute, *San Marco in trono e quattro santi*. Tuttavia rimane ancora valida l'osservazione del

Perini, riportata all'inizio, poiché questo dipinto è pur sempre un documento significativo di quel tardo-manierismo veneziano di cui Jacopo Palma il Giovane fu a lungo il protagonista indiscusso.

e.c.

Bibliografia:

M. MARIANI, 1673, p. 514; A. PERINI, 1852, II, p. 439; [1856], p. 420; G.B. CRAVERI, 1875, p. 40; L.A. BARUFFALDI, 1882, p. 4; L.A. BARUFFALDI, 1902, p. 26; R. PICT, 1911, p. 41; Guida di Riva, 1911, pp. 41-42; G. GEROLA-G. ZIPPEL, 1918, p. 69; Guida di Riva, 1926, p. 15; A. MOSCHETTI, 1932, p. 657; T. PAULI, 1952, nr. 5; E. CHINI, 1981, pp. 253-257; 1982, pp. 252-253; 1983, pp. 58-60.

La maturazione artistica di Martino Teofilo Polacco ebbe luogo a Venezia sul finire del '500; l'ambiente pittorico della Serenissima era allora dominato dallo stile tardo-manierista di Jacopo Palma il Giovane (1548/50-1628). Certo originario della Polonia, l'artista è documentato per la prima volta in Trentino, a Pergine, nel mese di luglio del 1600; ma già da qualche tempo risiedeva nel Castello del Buonconsiglio se, come sembra verosimile, va identificato nel pittore alloggiato in una stanza del Castello nel 1599, la stessa che in un inventario del Castelvechio del 1614 veniva detta «del signor Martino Pitor».

Della nobile e potente famiglia dei Madruzzo e soprattutto di Carlo Gaudenzio, divenuto principe vescovo di Trento nel 1600, fu a lungo il pittore preferito; al servizio dei Madruzzo e della committenza trentina, quasi esclusivamente ecclesiastica, svolse una feconda attività per più di due decenni finché poco dopo il 1620 lasciò Trento trasferendosi a Salisburgo. Fu poi pittore di corte ad Innsbruck; in questa città si conserva al Ferdinandeum uno splendido autoritratto del 1631 nel quale l'artista segnava la sua età in sessanta anni. Trascorse gli ultimi anni a Bressanone, dove morì nel 1639. A Trento e in quasi tutte le valli trentine il Polacco lasciò una vasta produzione di carattere devozionale ispirata alla coeva pittura veneziana ma non priva di influenze nordiche. La sua maggiore impresa pittorica si conserva a Riva del Garda nella chiesa dell'Inviolata, dove decorò due cappelle, la volta del coro e la cupola, probabilmente intorno al 1615 o poco dopo. Nella prima metà del '600 Martino Teofilo ricoprì l'importante ruolo di principale diffusore nel retroterra veneto della pittura sacra veneziana nei suoi aspetti più devoti, improntati ad un temperato spirito controriformista; in tal senso l'opera del Polacco – indubbiamente il pittore di maggior talento allora operoso in regione – si svolse in parallelo a quella del fiemmesse Orazio Giovanelli (1588 ca. - 1639).

3. S. Antonio Abate con le Sante Agata, Apollonia e i Santi Rocco e Leonardo

IGNOTO di Scuola Veneta

Sec. XVI (seconda metà)

Olio su tela, cm. 196,5 × 133

Grazie al recente restauro il dipinto appare ora restituito, nella parte superstite, a una corretta leggibilità. Risulta perciò più agevole sia l'identificazione dei santi, sia la comprensione dei valori costitutivi della figurazione: il taglio didascalico, innanzitutto, che rende immediatamente percepibile la distinzione gerarchica dei ruoli affidati ai personaggi. Particolare rilievo assume in questo contesto l'interpretazione rara, sontuosamente descrittiva dell'immagine di S. Antonio Abate, ammantata nel ricco piviale, così lontana dalla corrente iconografia del santo anacoreta. Circa la provenienza dell'opera, al momento è possibile solo ipotizzarne l'antica appartenenza all'altare di S. Antonio Abate, nella parrocchiale di Riva, menzionato nei documenti a partire dal 1579 (Trento, Curia Arcivescovile, *Atti Visitati*, 6, cc. 3, 344), data che, oltre ad indicare il presumibile anno di fondazione dell'omonima Confraternita, risulta appropriata anche alla cronologia della pala stessa, quale termine *post quem*.

Nonostante l'elevata qualità tecnica del dipinto: dalla preparazione in perfetto equilibrio tra gesso e legante, alla rigorosa selezione dei pigmenti (lacche, minio, cinabro, verderame, terre), non disgiunta da un'indubbia capacità di impiego del mezzo espressivo, la personalità del pittore è di non facile identificazione. Nondimeno essa si configura in relazione con gli sviluppi della pittura veneziana del tardo Cinquecento, come traspare soprattutto da certe soluzioni cromatiche, dal *ductus* della pennellata, oltre che dalla delicata fusione d'impasto. Lo schema costruttivo, statico e compatto, impostato sopra un doppio registro (nella parte superiore, mancante, forse era raffigurata la Vergine col Bambino), suggerisce appena la visione in profondità, privilegiando piuttosto un piano unico di lettura ritmicamente equilibrato, incentrato sulla figura imponente del Santo titolare e sull'analisi plastica dei dettagli.

e.m.

Inedito

Riva del Garda - Museo Civico.
S. Antonio Abate con le Sante Agata, Apollonia e i Santi Rocco e Leonardo.



4. Adorazione dei Magi

JACOB EGGET

Sec. XVI (prima metà)

Olio su tela cm. 155 × 107

Firmato in basso a destra: IACOB(US) EGGET
PINXIT

Raffigura un'Adorazione dei Magi posta in primo piano nella parte inferiore del quadro, mentre il corteo — composto da soldati e cavalli — è solo parzialmente visibile ed in parte nascosto dalla balaustra che divide nettamente, in orizzontale, la superficie del dipinto. Sullo sfondo architetture in rovina coperte dalla vegetazione, il prospetto di un tempio classico visto lateralmente, una colonna diruta che regge il tetto della capanna. Quest'ultima è indicata nell'estrema destra del dipinto dal bue e dalla mangiatoia. Alla colonna si appoggiano due bambini, di cui uno a braccia conserte e a gambe incrociate, che spiano dall'alto l'avvenimento. Altri curiosi guardano al di sopra della balaustra.

Il gruppo dei Magi è composto da Gaspere in primo piano sulla sinistra, con ricca veste damascata, scimitarra, turbante e pennacchio. Verso di lui è rivolto un servitore con turbante e mantello annodato sulla spalla che gli porge il recipiente con l'incenso. Al centro, di profilo, Baldassarre, inginocchiato su di un cuscino, offre la mirra. Un servitore moro gli regge il manto rosso ricamato in oro. Rivolto frontalmente l'ultimo Re col manto orlato d'ermellino porge al Bambino il recipiente con l'oro e quest'ultimo ne solleva il coperchio.

Il pittore Egget è stato identificato con Jakob Egger, artista di cui si hanno peraltro pochissime notizie. Viene infatti citato dal Brun come collaboratore alla realizzazione dell'altare maggiore della chiesa abbaziale di S. Gallo nel 1644 e tale notizia viene ripresa, senza aggiunte o integrazioni, sia dal Thieme-Becker che dal Benezit.

Anche il Poeschel non determina con maggior precisione il suo specifico apporto a tale opera che

dovrebbe in ogni caso riguardare la «Fassung des ganzen Altars» in collaborazione con il monaco B. Bildstein ed i laici J. Meyer, J. Stöcklin di Costanza, J. Himmel di Rorschach e J.K. Schroff.

Ma il nostro quadro non rimanda ad un ambiente e ad una cultura nordica se non per la scelta compositiva e per pochi particolari, come i due cavalli che si mordono ed alcuni vivaci profili di figurette, nonché per la prospettiva incerta della quinta architettonica e per la fuga, ancor più indeterminata, delle piastrelle del pavimento. Manca infatti ogni finezza nei dettagli e quella minuziosa precisione che ne sono la sigla costante ed inconfondibile. Riteniamo pertanto che l'artista si sia formato prevalentemente in ambito italiano, dato questo confermato dalla tecnica impiegata (come ci comunica gentilmente la restauratrice Marta Galvan), rimanendo però ancorato a moduli compositivi arcaici e sostanzialmente ancora cinquecenteschi.

Il motivo del bambino che guarda appoggiandosi alla colonna ha infatti riscontro nel manierismo veneto e, in particolare, nell'Adorazione dei Magi di Paolo Veronese (ora alla National Gallery) pur ritrovandosi nella pittura del Seicento, per esempio in un quadro del pittore bolognese Cantarini (Firenze, coll. Marchesa Andree Torrigiani Salina). Proprio in ambiente bolognese troviamo altre possibilità di confronto: nella splendida Adorazione dei Magi di Lodovico Carracci, ora a Brera, il tetto della capanna è retto da una colonna spezzata, particolare questo inteso dal nostro pittore in modo maldestro ma analogo, e le mani di S. Giuseppe si appoggiano al bastone in una posa caratteristica. Tali riferimenti, però, nella totale assenza di confronti stilistici, vanno presi con molta cautela.

s.s.p.

Bibliografia:

T. BECKER, 1914, p. 375; C. BRUN, 1917, p. 135; E. POESCHEL, 1961, p. 59; E. BENEZIT, 1976, p. 119; E. CHINI, 1982, p. 252.

Riva del Garda - Museo Civico.
Adorazione dei Magi.



5. Allegoria della Chiesa Trionfante

ELIA NAURIZIO (Trento 1589-1657)

Sec. XVII (prima metà)

Olio su tela cm. 192,5 × 282

Si tratta di una complessa figurazione allegorica di schietta impronta controriformista. Al centro della composizione è raffigurata la nave della chiesa, condotta al timone da S. Pietro, mentre Cristo indica la direzione da seguire e la Madonna, seduta sulla vela gonfiata dal vento, propizia il viaggio. Intorno all'albero maestro, simbolo della fede in Cristo, sono disposti i *FUNDADORES RELIGIONUM*; nella nave gli apostoli ed altri religiosi che gettano lance, frecce e fuoco sugli eretici e sugli scismatici sotto-stanti. La nave procede anche a forza di remi che rappresentano simbolicamente i libri principali su cui si fonda la dottrina cristiana: i dodici libri dei Profeti, i Vangeli, i libri di Salomone, le epistole di S. Paolo, i cinque libri di Mosè. Su due barche più piccole, condotte dal demonio, si trovano gli eretici e gli scismatici morti e agonizzanti, in parte caduti in mare, trafitti dal fuoco e dalle lance dei rappresentanti del vero Cristianesimo. Tra di essi spiccano i nomi di Donato e di Ario. Sulla destra del dipinto è raffigurata Gerusalemme che si arrende ai Crociati: un gruppo di infedeli è inginocchiato davanti al Papa che tiene in mano le chiavi della città.

Al di sotto una scena di martirio: Anania, Misaele ed Azaria vengono gettati nella fornace ardente perché si sono rifiutati di adorare la statua d'oro del re Nabucodonosor ma «l'angelo del Signore... allontanò da loro la fiamma del fuoco e rese l'interno della fornace come un luogo dove soffiassero un vento pieno di rugiada» (Daniele 3,49).

Sulla sinistra è raffigurata la conversione di Paolo sotto le mura di Damasco; quindi tre barchette con gli imperatori pagani, gli ebrei e quattro re infedeli che, sconfitti e con i polsi legati, vengono condotti verso la nave trionfante.

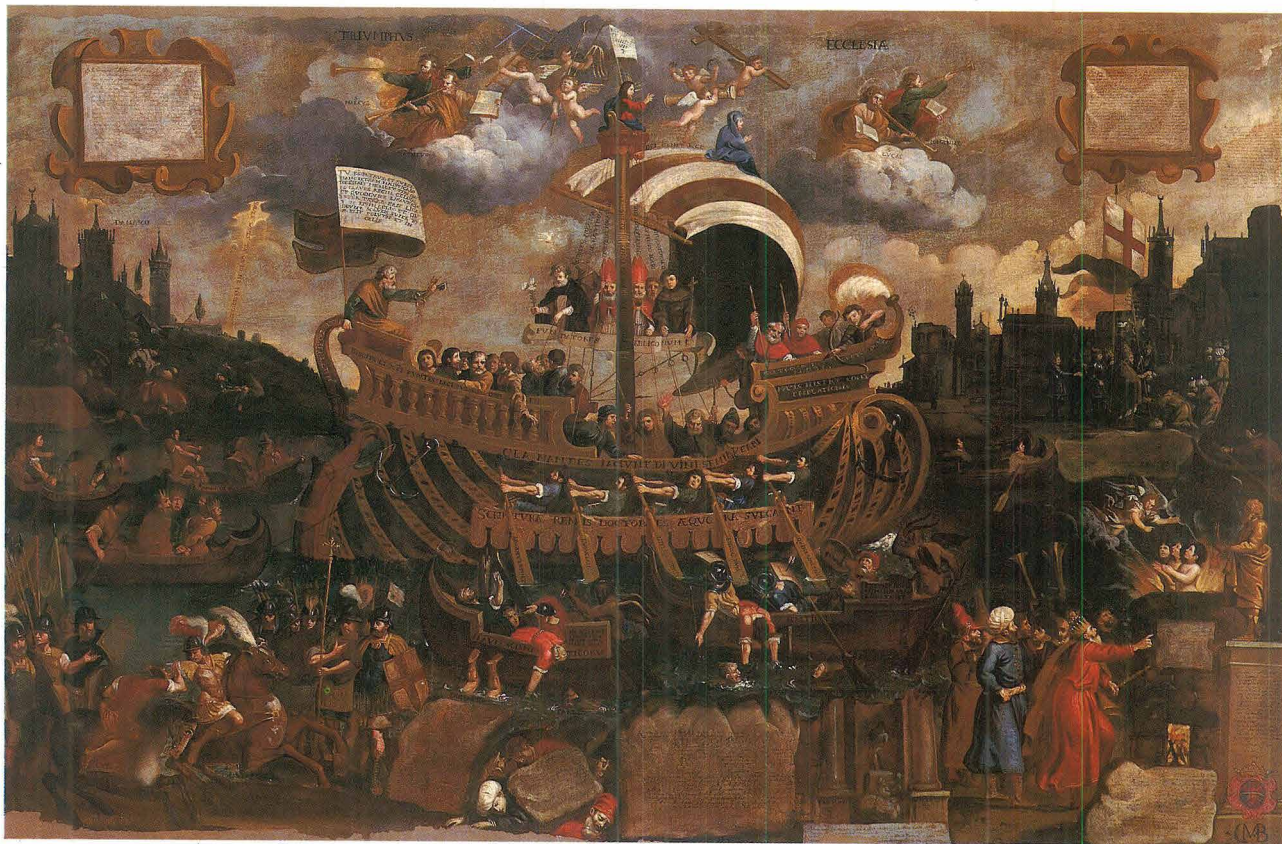
Inferiormente lo scontro tra l'Imperatore Eraclio ed il Re persiano Cosroe II che aveva saccheggiato Gerusalemme ed asportato la Santa Croce.

Nella parte superiore del dipinto sono inoltre raffigurati i quattro Evangelisti e i simboli della Passione trasportati da angioletti; nella parte inferiore al centro le colonne diroccate del *TEMPLUM PANTHEON*, a destra uno stemma con un'aquila rossa su fondo blu ed il monogramma *CM(A)B*, con ogni probabilità riferentesi al committente del quadro. Quasi tutte le figure, gli spazi tra di esse e parti della nave sono accompagnate da scritte in lettere capitali che ne indicano il nome o la caratteristica (le due ancore, per esempio, sono la *BONA VOLUNTAS* ed il *DESIDERIU(M) PARADISI*). Tali indicazioni sono ampliate ed integrate dai numerosi cartigli che spiegano gli intenti della rappresentazione. Essendo parti delle lettere ed intere frasi completamente abrasate sono stati letti solo parzialmente e non vengono pertanto riportati in questa sede.

Le scelte iconografiche e l'insistenza con cui vengono inserite le scritte esplicative mostrano chiaramente l'intento didattico e didascalico che sta alla base dell'opera. La Chiesa, cristiana e cattolica, trionfa contro tutti i suoi nemici.

Tale iconografia del trionfo, pur esistendo anche nell'arte medievale, ha il suo massimo sviluppo nel Seicento, periodo in cui corrisponde pienamente alle necessità filosofiche e politiche della Chiesa romana. L'interpretazione che qui viene data è però piuttosto ingenua e popolaristica se confrontata, per esempio, con i dipinti di analogo soggetto ma di ben più vasto respiro, anche iconografico oltre che compositivo, del Rubens a Madrid e del Solimena a Napoli.

L'attribuzione ad Elia Naurizio¹⁾, pittore trentino²⁾ appartenente ad una famiglia di artisti originari di Norimberga ma operanti nella zona già agli inizi del Cinquecento, si basa essenzialmente sul confronto stilistico e compositivo con il famoso quadro del pittore raffigurante una seduta del Con-



cilio di Trento, conservato al Museo Diocesano della città.

Analoga è infatti l'impostazione generale, con una prospettiva «sui generis» e l'affollarsi delle figurette all'interno della composizione; identici alcuni particolari minori, come, per esempio, le volute dei cartigli. Ma soprattutto corrisponde, in entrambe le opere, la volontà di creare quadri facilmente comprensibili ai fedeli, privilegiando l'aspetto «pubblicitario» rispetto a quello puramente estetico.

s.s.p.

Note

- ¹⁾ Per la quale sono stati fondamentali l'apporto e l'aiuto di Elvio Mich.
- ²⁾ Nasce a Trento nel 1589, diviene pittore aulico ad Innsbruck e, dopo un breve soggiorno a Vienna, rientra nella regione dove opera fino alla morte avvenuta nel 1657.
 Per ulteriori notizie biografiche e sulle opere dell'artista, nonché per la bibliografia relativa cfr. S. Weber, *Artisti Trentini*, Trento 1944, p. 250 e N. Rasmo, *Storia dell'arte del Trentino*, Trento 1982, p. 318, ss.

6. Cristo deposto con l'Addolorata e i SS. Rocco e Sebastiano

IGNOTO di Scuola Veronese

Sec. XVII (prima metà)

Olio su tela, cm. 124,5 × 169

È difficile stabilire se l'ubicazione del dipinto presso la chiesa votiva di S. Rocco a Riva, indicata per la prima volta dal Perini nel 1852, corrisponda a quella originaria, poiché mancano al riguardo testimonianze precedenti a tale data. Ciò nondimeno l'iconografia del Cristo morto e dei santi invocati in tempi di pestilenza rivela uno stretto legame con il culto dell'edificio da cui l'opera proviene.

Il tema tragico è svolto senza particolare enfasi: gli atteggiamenti dei personaggi, i loro sguardi assorti nella contemplazione del Cristo deposto seguono un copione elementare, mentre alla luce è affidato un ruolo drammatico determinante.

Dopo i gravi danni arrecati alla chiesa nel corso della prima guerra mondiale, la tela venne depositata in municipio e da qui passò in seguito nelle collezioni del Museo Civico.

Le guide concordano nell'assegnare l'opera a un pittore prossimo al Reni; ma l'accostamento appare poco convincente alla luce di una verifica più

attenta dei riferimenti alla cultura artistica emiliana. Più attendibile risulta piuttosto il collegamento con l'area veneta, in particolare con la pittura veronese dei primi decenni del Seicento, nella quale il tema ricorrente del *Compianto* assume analoghe connotazioni drammatiche. È indicativa, in proposito, l'ambientazione notturna della scena, evocata dal lume incidente della torcia sorretta dall'angelo che dilata il ritmo ripetitivo dell'impianto costruttivo, accentuando i contrasti chiaroscurali, peraltro resi meno aspri dal perfetto accordo cromatico delle parti e dal tipo di stesura dei pigmenti a campiture larghe e abbozzate.

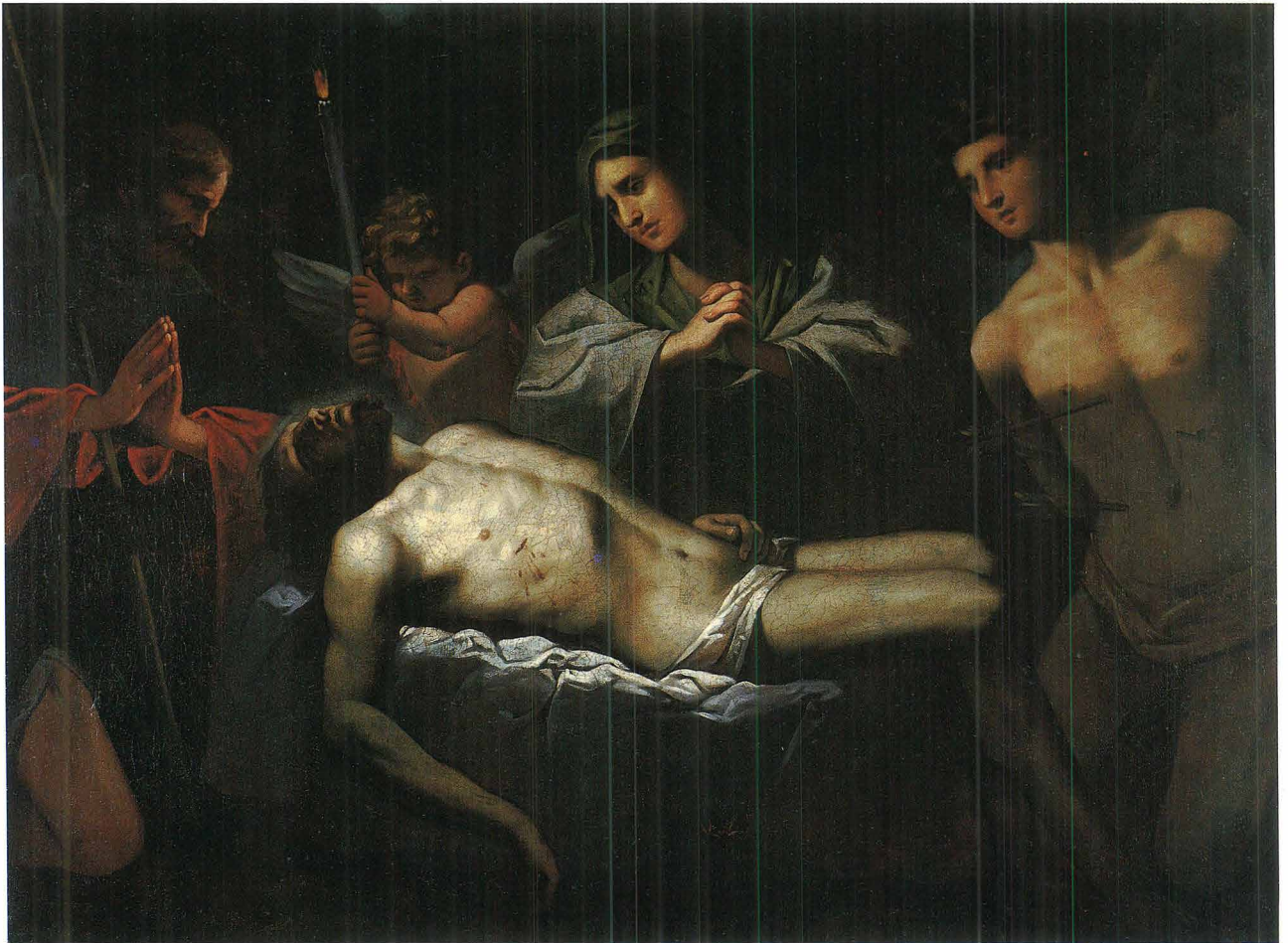
Si può ipotizzare una datazione dell'opera al terzo-quarto decennio del secolo.

e.m.

Bibliografia:

A. PERINI, II, 1852, p. 439; L.A. BARUFFALDI, 1882, p. 4; L.A. BARUFFALDI, 1902, pp. 25-26; T. PAULI, 1951, n. 14.

Riva del Garda - Museo Civico.
Cristo deposto con l'Addolorata e i SS. Rocco e Sebastiano.



7. L'ultima cena

PIETRO RICCHI detto «IL LUCCHESE» (Lucca, 1606 - Udine, 1675)

Sec. XVII (prima metà)

Olio su tela, cm. 148,5 × 317

Esposizioni: Trento, 1983; catalogo, nr. 24

Lo stupendo dipinto venne eseguito per il refettorio del Convento dell'Inviolata, che appartenne fin dalle sue origini ai Girolamini (o eremiti di San Girolamo); tale ordine monastico venne soppresso all'Inviolata nel 1807 e nel 1816 la chiesa fu affidata ai Minori Conventuali, a loro volta soppressi nel 1849. Presumibilmente fu in seguito a queste vicende che la *Cena* venne allontanata dalla sede originaria; nel 1902 il Baruffaldi la ricordava nella chiesa rivana della Disciplina. Come in molti altri dipinti del Ricchi anche nella *Cena* le stesure di colore superficiale e quelle delle figure otticamente più vicine all'osservatore sono condotte con impasti brillanti ed intensi, con la prevalenza dei verdi, dei gialli, dei rossi e dei violetti, mentre il secondo piano ed i fondi sono risolti a stesure più uniformi, tendenti al monocromo, con effetti di calda atmosfera pulviscolare bruna o avana. Questo effetto coloristico è accentuato, nella *Cena*, dall'abile regia delle luci che prevede una doppia fonte luminosa. Due coni di luce si dipartono dal Cristo e, tagliando la candida tovaglia, illuminano le figure alle estremità; tutti gli apostoli sembrano inoltre accendersi, divenendo quasi fosforescenti, colpiti dal riverbero delle candele; l'effetto è accentuato dalla resa prospettica del tavolo, che presuppone una veduta dal basso. Il fondale architettonico, con una scalinata esterna dalla quale scendono due giovani recanti vivande, è trattato a monocromo e funge da supporto al prestigioso gioco luministico di ascendenza nordica più che caravaggesca; quest'ultima sembra filtrata, semmai, attraverso esempi francesi.

La migliore leggibilità consentita dal restauro mi

ha indotto a proporre (1983) per la *Cena* una datazione diversa da quella indicata da Paolo Dal Poggetto nell'importante ricerca sull'attività del Lucchese all'Inviolata (1972b). In quell'occasione lo studioso distingueva tre fasi nel lavoro del pittore toscano: i primi due interventi compresi all'incirca fra il 1642 e il '46, si collocherebbero a cavallo dell'*Assunta* di Trento, datata 1644. Ad un momento assai più tardo, intorno al 1660, risalirebbe invece il terzo intervento del pittore a Riva, che comprenderebbe, sempre secondo il Dal Poggetto, la decorazione della Cappella del Crocifisso e la stessa *Ultima Cena*.

Tale ipotesi cronologica, basata esclusivamente sulla lettura stilistica, è stata accettata, nella sostanza, sia pur con qualche proposta di revisione, anche da E.M. Guzzo, in un denso saggio del 1983 che offre un contributo al chiarimento della fase lombarda, in particolare bresciana, del pittore. Attraverso il confronto con altre opere del Ricchi in territorio bresciano, il Guzzo tende infatti a postdatare verso la fine degli anni '40 la decorazione della cappella di Sant'Onofrio e, soprattutto, quella del presbiterio, con le scene dei miracoli. Da parte mia, in mancanza di elementi più probanti, non ritengo giustificata la distinzione di diverse fasi cronologiche nell'attività del Ricchi all'Inviolata: diversità stilistiche indubbiamente si avvertono, ma, a ben vedere, non tali da autorizzare a diluire nel tempo, soprattutto al di fuori degli anni '40, la presenza del pittore a Riva. Le diversità stilistiche non sono che il riflesso di momenti espressivi diversi non necessariamente appartenenti a tempi distinti. Il Lucchese, pittore come pochi raffinato, emotivamente e formalmente assai duttile, sa adattare di volta in volta la sua espressione pittorica al tema da svolgere; le accentuazioni chiaroscurali e i bagliori cromatici in dipinti come quelli della Cappella del Crocifisso, come la *Crocefissione* dietro l'altare maggiore e come la stessa *Ultima Cena*, non sembrano in relazione con il periodo veneto (che



ebbe inizio poco dopo il 1652), ma appartengono alla stessa fase stilistica e cronologica bresciano-trentina, in prossimità dell'Assunta nella chiesa di S. Maria Maggiore a Trento (1644). *L'Ultima Cena* non denota inoltre affinità particolari con un capolavoro del periodo veneto, quale l'*Adorazione dei Magi* in San Pietro di Castello, a Venezia, data concordemente verso il 1659/60, alla quale è stata avvicinata dal Dal Poggetto, ma si integra perfettamente alle opere trentine e rivane degli anni '40 – si veda fra l'altro, il *Cristo nel catino* della Cappella di Sant'Onofrio, simile a quello della Cena – rappresentando, pur nell'imperfetto stato di conservazione, uno dei capolavori assoluti dell'artista. Della *Cena* di Riva lo stesso Ricchi si ricordò qualche anno dopo quando, verso il 1650, venne

incaricato di affrescare un'*Ultima Cena*, nella vecchia chiesa parrocchiale di Pontoglio, appartenente ormai ad una fase stilistica nuova, «chiarista» (cfr. E.M. GUZZO, 1983b, p. 126 e p. 128, ill. 10); evidenti e molteplici sono le citazioni della *Cena* di Riva.

e.c.

Bibliografia:

L.A. BARUFFALDI, 1902, p. 25; T. PAULI, 1951, catalogo, nr. 1; P. DAL POGGETTO, 1972b, pp. 29-32; E. CHINI, 1982, p. 253; 1983, pp. 91-94. R. PALLUCCHINI, 1983, p. 287; A. TEMPESTINI, 1983, p. 43.

Sull'attività trentina di Pietro Ricchi cfr. inoltre E.M. Guzzo, 1983b, pp. 128-129 e p. 134, nota 3 e 1985, p. 218.

8. Redentore benedicente.

PIETRO RICCHI detto «IL LUCCHESE» (Lucca, 1606 - Udine, 1675)

Sec. XVII (prima metà)

Olio su tela, cm. 71×58,5

Esposizioni: Trento, 1983; catalogo, nr. 25

Pur compromessa da uno stato di conservazione non buono, la qualità pittorica di questa tela ha suggerito allo scrivente (1983) di inserirla nel catalogo delle opere del Ricchi, soprattutto per le affinità con l'*Ultima Cena* già nel refettorio del Convento dell'Inviolata. Proprio dalla sagrestia di quella chiesa potrebbe provenire questo dipinto, forse identificabile con la «testa del Redentore d'Alberto Duro» ivi testimoniata dal Chiusole nel 1782. Gli impasti cromatici impreziositi da riflessi e lumeggiature cangianti ricordano le opere trentine degli anni '40, soprattutto il Cristo dell'*Ultima Cena*. Ma ciò che contraddistingue questo *Redentore* è l'impostazione severa che nel modello iconografico è ispirata ad esempi quattrocenteschi, fiamminghi e tedeschi, diffusi nel primo Cinquecento in Italia. Il colpo di luce laterale supera peraltro la fissità ieratica, con un recupero del senso del volume, dello scorcio e della profondità in chiave moderatamente naturalistica.

e.c.

Bibliografia:

T. PAULI, 1951, cat. nr. 54 (come di «ignoto del XVIII secolo»); E. CHINI, 1982, p. 253; E. CHINI, 1983, p. 95 e E.M. Guzzo, 1985, p. 218.

Riva del Garda - Museo Civico.
Redentore benedicente.



L'ultimo decennio ha registrato una vivace ripresa d'interesse nei confronti di questo pittore toscano, errabondo ed estroso, raffinato e non di rado geniale, la cui vicenda biografica per molti versi ancora ci sfugge, insieme a taluni aspetti della sua complessa formazione. Importanti furono gli studi del Voss e del Pallucchini (rispettivamente in «Arte Veneta» del 1951 e del 1962); le ricerche vennero successivamente estese per opera, fra gli altri del Dal Poggetto (1972 e 1977), del Pallucchini (1981), del Guzzo (1983a; 1983b) e dello scrivente (1981 e 1983).

Secondo la «Vita» dedicatagli da Filippo Baldinucci nelle *Notizie dei Professori del Disegno* (1681-1728), prima e preziosa fonte di informazioni sull'artista, il Lucchese si formò a Firenze e poi fu a Bologna presso il Reni. Verso il 1628 intraprese un avventuroso viaggio in Francia che lo portò fino a Parigi, ma per aver – sempre secondo il biografo – ferito in duello un gentiluomo francese, il pittore riparò in Italia stabilendosi in Lombardia. A Bergamo, nella chiesa di San Bartolomeo, si trova il suo primo dipinto sicuro, risalente al 1641-42.

A Bergamo, a Brescia, a Trento e nel loro territorio lasciò un gran numero di opere nel corso di

poco più di un decennio; qualche tempo prima del 1655 si trasferì nel Veneto, lavorando soprattutto a Rovigo, Padova e Venezia. In questa fase tarda eseguì altri dipinti per Trento fra cui il ciclo di tele del 1669 dedicate alla vicenda e al martirio di Simonino, presunta vittima degli Ebrei; le ultime opere si trovano in Friuli, dove morì nel 1675. Dopo una fase stilistica fortemente legata alla pittura lombarda, ma con influssi di quella emiliana e francese – corrispondente agli anni '40 - Il Ricchi attraversò una fase «chiarista» intorno al 1650. I successivi contatti con Sebastiano Mazzoni e in genere con la pittura veneziana, nella quale dopo la metà del secolo si affermava con crescente successo la corrente dei «tenebrosi», provocarono una netta evoluzione di gusto nel Lucchese, caricando la sua pittura di toni drammatici e patetici espressi in marcati effetti chiaroscurali.

L'attività in Trentino si estese per un decennio, compreso all'incirca fra il 1644, data dell'*Assunta* in Santa Maria Maggiore, a Trento e il 1652/53, epoca della pala di *Sant'Antonio da Padova* nella chiesa dei Francescani di Cles e risulta intimamente legata per i caratteri formali e poetici all'attività bresciana. Quella trentina fu una fase creativa particolarmente felice per Pietro Ricchi che, soprattutto nel ciclo pittorico dell'*Inviolata*, a Riva del Garda, ha lasciato uno dei suoi capolavori assoluti, purtroppo in parte consistente rovinato dall'umidità che risale per capillarità attraverso le murature. Nel tempio-santuario dell'*Inviolata* i dipinti del Ricchi – ora di accostabile andamento narrativo, come i miracoli nel presbiterio, ora luminosi negli angeli dipinti nei sottarchi, ora drammaticamente elaborati attraverso il colore intenso e chiaroscurato, nelle cappelle di Sant'Onofrio e del Crocifisso – concorrono insieme a quelli del Polacco e alle tele di Palma il Giovane a creare un insieme decorativo di straordinaria eleganza e compiutezza, in perfetta, armonica fusione con gli stucchi, bianchi e dorati, modellati dal lombardo Davide Reti.

9. Immacolata

IGNOTO di Scuola Veronese

Sec. XVIII (seconda metà)

Olio su tela, cm. 174 × 108

La Madonna è presentata sullo sfondo del cielo, tra le nubi, in atto di calpestare il dragone; circondata dai simboli dell'Immacolata: la corona di stelle e la mezza luna. Sulla destra in alto due testine angeliche, mentre a sinistra, in primo piano, l'angelo recante il giglio della purezza, a figura intera. L'atteggiamento espressivo con lo sguardo patetico rivolto verso l'alto e le mani congiunte sul petto, richiama la tipologia dell'analogo soggetto dipinto da G. Reni per la chiesa di S. Biagio a Forlì, la cui iconografia ebbe grande fortuna nei secoli XVI e XVII, e che trova riferimenti precisi anche in ambito veronese come nella tela con l'*Immacolata* eseguita da Felice Torelli (Verona 1667 - Bologna 1748) per la chiesa di S. Orsola dei Mendicanti di Verona ed ora in Museo di Castelvecchio.

La tela presentata in catalogo è stata attribuita negli inventari del Museo a Giuseppe Craffonara ed è forse identificabile nel dipinto ricordato dal Perini nella chiesa dell'Inviolata, sull'altare del Crocifisso, come opera dello stesso. L'attribuzione non

sembra però attendibile in quanto il dipinto si presenta di gusto ancora pienamente settecentesco anche se già raggelato nell'equilibrio neoclassico.

L'anonimo autore si ispira infatti alle immagini sopra descritte, anche se i suggerimenti formali appaiono filtrati attraverso i moduli balestriani.

Le figure sono poche e i colori ben distinti nella cromia generale, impostata sui contrasti timbrici tra il rosso del drappo che cinge l'Angioletto in primo piano e il manto blu della Madonna, la cui veste bianca si stacca sullo sfondo del cielo variante nei toni dal bruno all'azzurro cupo.

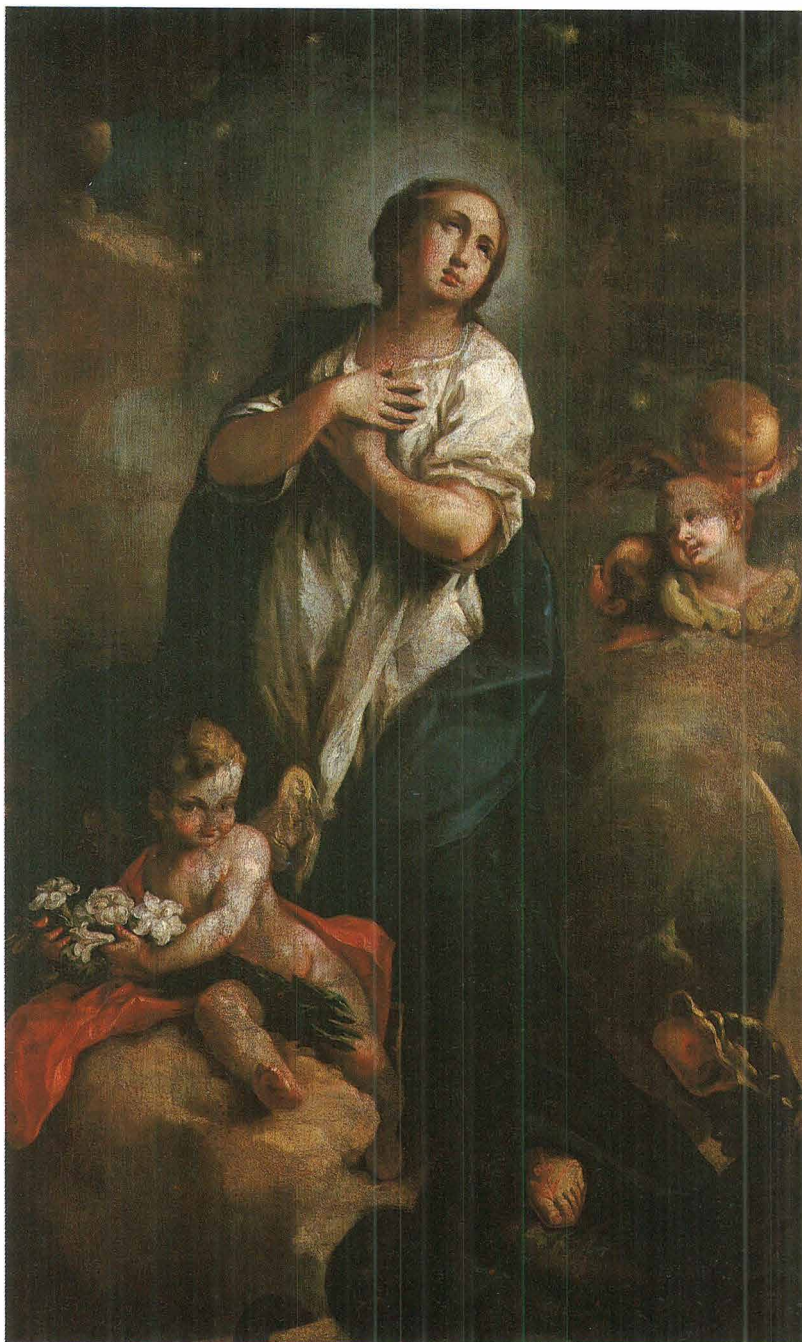
Si osserva inoltre una maggior compostezza e semplicità d'impianto compositivo, usuale alla pittura veronese di fine settecento, influenzata e guidata dalle norme classiciste diffuse dall'Accademia cignarolesca.

m.b.

Bibliografia:

R. ROLI, 1978, pp. 208-209; E. CHINI, 1982, pp. 246-253.

Riva del Garda - Museo Civico.
Immacolata.



10. S. Francesco in preghiera

GIUSEPPE CRAFFONARA (Riva del Garda
1790-1837)

Sec. XIX (prima metà)

Olio su tela, cm. 70 × 61

Firmato in basso a sinistra: CRAFFONARA FECE /
ROM 1825

Il dipinto ovale, racchiuso in una cornice dell'epoca con fregi geometrici, raffigura *S. Francesco*, con espressione intensa, inginocchiato in preghiera davanti al crocifisso. Viene citato dal Perini (1852) nella chiesa dell'Inviolata davanti alla pala del *S. Girolamo*, nella medesima chiesa, a fianco però dell'altar maggiore, viene nominato anche dal Craveri (1875) mentre E. Zaniboni (1913) lo annovera tra le opere presenti nella chiesa di S. Rocco.

Datato 1825, venne eseguito dall'artista a Roma, probabilmente su commissione dei religiosi rivani, durante la sua permanenza dal 1823 ai primi mesi del 1825.

Pur inserendosi, data l'usualità del soggetto, nella produzione più spiccatamente accademica dell'artista, si solleva dalla monotonia compositiva della tipologia devozionale per il vigore plastico dell'immagine, e la cromia d'insieme, in cui i toni bruno-verdi del primo piano sono ravvivati dal luminoso azzurro del brano paesaggistico che si intravede sulla destra della tela.

m.b.

Bibliografia:

A. PERINI, 1852, p. 442; G.B. CRAVERI, 1875, pp. 41-42; E. ZANIBONI-R. MARONI, 1977, p. 407; E. CHINI, 1982, pp. 246-253.

Riva del Garda - Museo Civico.
S. Francesco in preghiera.



11. S. Antonio da Padova con il Bambino

GIUSEPPE CRAFFONARA (Riva del Garda
1790-1837)

Sec. XIX (prima metà)

Olio su tela cm. 69 × 60

Iscrizione sul libro aperto: DOMINUS DE COELO PRO-
SPEXIT SUPER FILIOS HOMINUM - PSAL - 13

Il dipinto rappresenta l'apparizione del *Bambino Gesù* a *S. Antonio da Padova*, pendant con il precedente (scheda nr. 10) è anch'esso racchiuso in una cornice ovale coeva con fregio vegetale stilizzato, secondo il gusto classicista dell'epoca. Citato dal Perini (1852) nella chiesa dell'Inviolata sull'altare di S. Carlo, viene poi nominato dal Craveri (1875) a fianco dell'altar maggiore e dallo Zaniboni (1913) nella chiesa di S. Rocco. Sebbene non sia datato né firmato e appaia di qualità inferiore al *S. Francesco*, è comunque attribuibile al Craffonara, come indicano le fonti.

Nonostante le espressioni manierate delle figure, si ripetono infatti la stessa qualità precisa del disegno, e il colorismo, a zone ben definite, in cui l'azzurro intenso della veste del Bambino, in contrasto con la tunica marrone-scuro del Santo, ravviva la sobrietà dell'insieme.

m.b.

Bibliografia:

A. PERINI, 1852, p. 442; G.B. CRAVERI, 1875, pp. 41-42; E. ZANIBONI-R. MARONI, 1977, p. 407; E. CHINI, 1982, pp. 246-253.

Riva del Garda - Museo Civico.
S. Antonio da Padova con il Bambino.



Notizie biografiche

Giuseppe Craffonara nasce a Riva il 7 settembre 1790.

Ancor giovane, pur dovendo abbandonare gli studi, per provvedere al mantenimento della famiglia, manifesta le sue inclinazioni artistiche dedicandosi al disegno ed all'imitazione degli autori rinascimentali, prediligendo Raffaello. Grazie al mecenatismo di Francesco Malacarne, suo concittadino ed ingegnere governativo a Verona, nel 1814 il Craffonara può trasferirsi nella città scaligera per frequentare l'Accademia di Belle Arti.

Nel 1816, forse su interessamento del Canova, si reca a Roma per proseguire ed approfondire gli studi presso la celebre Accademia di S. Luca.

Rimarrà nella capitale, tranne che per temporanei spostamenti a Verona e nel Trentino, fino al 1830, anno del suo rientro definitivo a Riva del Garda. La formazione del Craffonara avviene quindi nell'ambiente artistico accademico dell'epoca, permeato dal gusto classicista che alla precisione del segno unisce l'armonia dell'invenzione compositiva. I canoni della poetica neoclassica sono rispecchiati fedelmente nella pittura dell'artista rivano che comprende opere sacre ed allegoriche, oltre ad una vasta produzione ritrattistica. Tra i soggetti religiosi, oltre alle molte copie di Madonne raffaellesche, si distingue come dipinto di pregio, riecheggiante modelli tizianeschi, l'*Assunta*, il cui bozzetto si conserva a Trento presso il Museo Provinciale d'Arte, iniziata a Roma ma portata a termine a Riva, dopo il 1830, per essere posta nella Parrocchiale.

Notevole doveva essere anche la *Via Crucis*, realizzata ad affresco dal Craffonara, tra il 1833 e il 1836, per il cimitero vecchio di Bolzano e di cui oggi rimangono solo pochi frammenti divisi tra il Museo Civico della città e quello provinciale a

Trento. L'importante ciclo pittorico sollevò accese polemiche all'epoca della sua esecuzione, in quanto il Craffonara, in possesso di una tecnica ormai pienamente matura, vi apportò le novità della scuola romana esprimendo così la «definitiva rottura con la tradizione settecentesca» (N. RASMO 1973, p. 68).

La vena più fresca dell'arte del pittore rivano si riscontra però nella ritrattistica in cui sa unire alla sicura grafia l'equilibrio cromatico e la capacità di rendere naturalmente le fisionomie, uscendo dagli schemi convenzionali; basti citare l'*Autoritratto* (Riva, Museo Civico), la *Testina del figlioletto Adriano* (Trento, Museo Provinciale d'Arte) e il *Gruppo della famiglia Malacarne* (Padova, collezione privata). Definito dai contemporanei il «miglior copista del secolo» il Craffonara si dedicò anche all'incisione riproducendo nell'anno 1820, in un volume dedicato a papa Pio VII, quarantuno opere pittoriche esistenti in Vaticano. Alcuni anni dopo venne incaricato dal conte Benedetto Giovannelli, podestà di Trento, di eseguire ad incisione i *Ritratti degli Illustri Trentini*; episodio di significativa rilevanza storica oltre che artistica, in quanto va considerato già come un primo momento della «rivendicazione dell'identità etnica culturale» (B. PASSAMANI 1970, p. 214) delle genti trentine.

Nel 1831 Giuseppe Craffonara sposa Rachele Meneghelli e trascorre gli ultimi anni della sua vita a Riva del Garda, rifiutando gli incarichi pubblici come la direzione dell'Accademia di Belle Arti di Praga e la direzione dell'Accademia di disegno a Trento, offertagli nel 1828 dal conte Giovannelli e ripropostagli, dopo qualche tempo, attraverso l'intercessione del filosofo Antonio Rosmini, con cui l'artista aveva una profonda amicizia e che lo consigliava spesso sui soggetti dei quadri da dipingere. Il Craffonara muore a Riva del Garda il 12 agosto 1837 quando «... per la fama conquistata a prezzo di tanto lavoro, stava per cogliere il prezzo del suo lavoro» (E. ZANIBONI, 1913, p. 27).

Il restauro di undici dipinti del Museo Civico di Riva del Garda (secc. XVI-XIX).

Ezio Chini

Poco prima dell'avvio dei lavori di restauro alla Rocca di Riva del Garda, sede del Museo Civico, nella primavera del 1979 l'Assessorato provinciale alle Attività Culturali provvide direttamente attraverso l'Ufficio Catalogo alla catalogazione di parte delle collezioni soggette al disallestimento ed al trasferimento in deposito.

La catalogazione, condotta su schede del tipo 0A («Opera d'arte») seguendo la normativa dell'Istituto Centrale del Catalogo e della Documentazione in applicazione alla legge provinciale 27 novembre 1973 nr. 55, poi sostituita dalla L.P. 14 febbraio 1980 nr. 2 (Nuove disposizioni in materia di catalogazione del patrimonio storico, artistico e popolare del Trentino...), si rendeva necessaria ed urgente anche per altre ragioni. Da un lato occorreva disporre di un inventario generale e preciso degli oggetti d'arte del Museo – o almeno di un primo importante nucleo – per veri e propri fini di tutela; in questo senso un segnale allarmante era venuto dal furto perpetrato nell'autunno del 1978 che comportò l'asportazione di parecchi oggetti dal Museo fra cui una bella tela – un'*Immacolata* – poi recuperata, restaurata e presente in esposizione.

La catalogazione doveva fornire anche una serie di

informazioni concernenti la consistenza quantitativa e qualitativa delle collezioni, in vista del loro risanamento e di un nuovo ordinamento, soprattutto in funzione del radicale rinnovo secondo criteri moderni della sede museale, attualmente in corso. Così quella prima ricognizione, attuata con l'assistenza del personale del Museo e sulla base dell'unica guida disponibile, peraltro assai scarsa, pubblicata da T. Pauli nel 1951, consentì una migliore conoscenza del patrimonio museale risalente al periodo tra il '500 e l'800 e riportò anche in luce non poche opere di considerevole pregio soprattutto fra i dipinti, tutti ancora inediti sul piano scientifico, salvo qualche eccezione. Fra questi venne avviato al restauro un primo gruppo di dieci opere, nove tele ed un affresco strappato riportato su tela; a parte, e con procedura d'urgenza venne invece restaurata l'*Immacolata*, dopo il fortunoso recupero seguito al furto. Questi dipinti provengono in genere da chiese di Riva del Garda e dell'immediato circondario; persa l'ubicazione originaria almeno in parte già nel secolo scorso, vennero successivamente ricoverate in Municipio e trasferite quindi in Museo all'atto della sua fondazione.

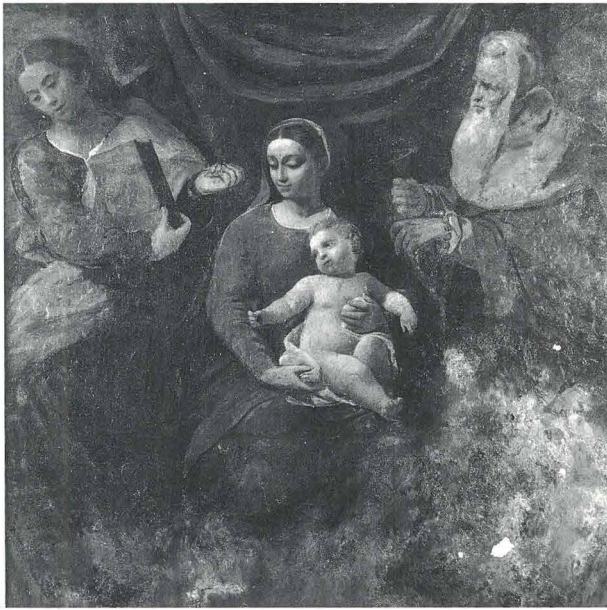
Nella scelta di questo primo gruppo di opere da sottoporre al restauro si è tenuto conto sia delle situazioni di più pronunciato degrado, sia dell'alto livello qualitativo di alcune opere in genere compromesse da vecchi, infelici, interventi di restauro. Tutti i dipinti sono stati risanati a cura dell'Assessorato alle Attività Culturali della Provincia Autonoma di Trento, sia per quanto concerne il finanziamento che per la direzione lavori.

Un primo resoconto del restauro è stato pubblicato in «Studi Trentini di Scienze Storiche», Sezione Seconda, nr. 2; cfr. E. Chini, 1982.

Direzione dei lavori di restauro: Michelangelo Lupo, 1979-1981; Ezio Chini, 1981-1984.

Restauratori: Marta Galvan (dipinti nr. 1-8 e 10-11); Studio Carlo Andreani - Christine Mathà Busetti (dipinto nr. 9).

1. Madonna con Bambino, San Giovanni Evangelista e Sant'Antonio Abate; prima del restauro.



- asportazione del sudiciume e dei residui di ridipinture con B 57 (carbossimetilcellulosa - carbonato d'ammonio - bicarbonato di sodio - E.D. T.A.);
- asportazione degli stucchi a gesso;
- previo fissaggio sul davanti, asportazione da retro di tutto il gesso che minacciava un continuo processo di solfatazione sul davanti;
- prima foderatura con resina sintetica;
- seconda foderatura con tela di canapa e caseato;
- intercapedine isolante;
- stesura su telaio metallico con emulsione acrilica dotata di carica;
- stuccature sul davanti con sabbia, polvere di marmo, Primal e calce;
- intervento pittorico mediante velature ad acquerello.

Periodo del restauro: 1982-1984.

Pittore lombardo del secolo XVI: *Madonna con Bambino, San Giovanni Evangelista e Sant'Antonio Abate* (strappo di affresco) (catalogo, scheda nr. 1).

L'affresco venne strappato nel 1950 dalla parete sotto l'arco a mattina del Palazzo Pretorio di Riva. Nella sua collocazione originaria veniva ancora ricordato e segnalato per un restauro urgente da Giulio Benedetto Emert nel 1949. Lo strappo era stato effettuato con imperizia e la sistemazione su tela condotta con modalità e materiali inadeguati. L'affresco era poi stato completamente ridipinto a olio, perdendo così la qualità materica di dipinto murale; pur nell'estremo degrado, il laborioso restauro ha restituito al dipinto la sua originaria natura e un sufficiente grado di leggibilità.

L'intervento è consistito nelle seguenti operazioni:

- asportazione delle ridipinture ad olio con solventi in sospensione;

Martino Teofilo Polacco: *Madonna con Bambino in gloria e i Santi Rocco, Sebastiano, Gerolamo e Francesco d'Assisi* - (catalogo, scheda nr. 2).

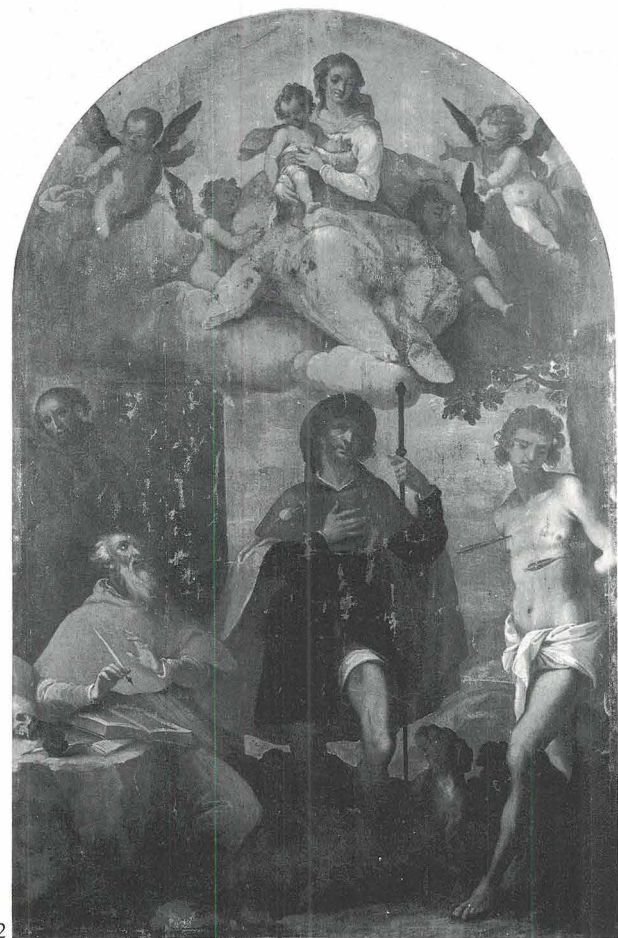
La pala, fortunatamente immune da vecchi restauri, presentava un processo di caduta del colore per polverizzazione molto accentuato, anche a causa del forte allentamento della tela, applicata su telaio non più efficiente. La tecnica esecutiva può essere individuata in una buona tempera grassa; i pigmenti, soprattutto i rossi, gli azzurri, i gialli e il verde sono ben riconoscibili nei loro valori materici originali, non alterati da un medium oleoso. La trama diagonale della tela, sottoposta solo ad un velo di preparazione, resta ben visibile anche sotto le campiture più consistenti.

Come in tutti gli altri dipinti anche in questo caso si è provveduto alla sostituzione del telaio, alle operazioni di fissaggio con colletta ed alla doppia foderatura con colla pasta. Il risarcimento pittorico è stato realizzato con integrazione evidenziata e

2. Madonna con Bambino e Santi; prima del restauro.
3. Sant'Antonio Abate e Santi; particolare durante il restauro.

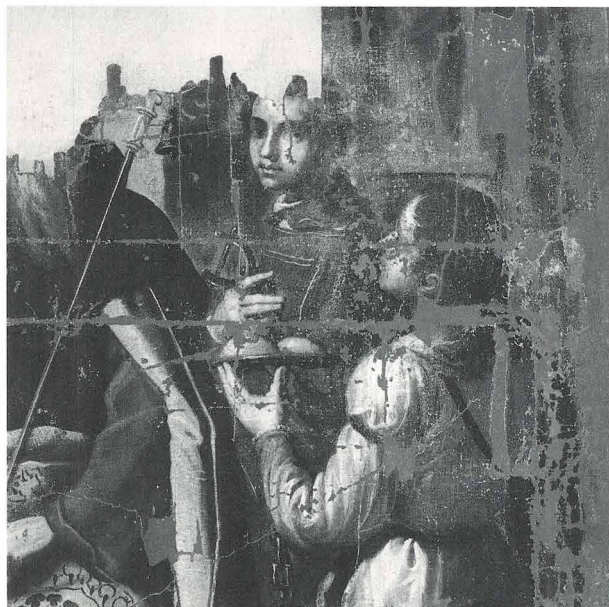
«consunta» nelle poche zone lacunose e con leggere velature nelle zone spellate, piuttosto estese. Restituendo al dipinto i suoi valori cromatici originali e recuperandone l'alta qualità figurativa, proprio il restauro ha consentito allo scrivente una nuova lettura del dipinto, a lungo trascurato, permettendone così l'assegnazione al corpus di Martino Teofilo Polacco, dove si colloca tra la produzione migliore di questo interessante esponente del tardo-manierismo veneziano.

Periodo del restauro: 1980-1981.



Pittore tardo-manierista d'ambito veneto tra la fine del secolo XVI e l'inizio del XVII: *Madonna con Bambino in gloria (?) e Sant'Antonio Abate fra i Santi Rocco, Leonardo, Apollonia e Agata*, olio su tela, (catalogo, scheda nr. 3).

La tela, certamente una pala d'altare, era in condizioni di estremo degrado in seguito a parziale combustione con la perdita di una vasta fascia centrale nella parte superiore. Ridotta a brandelli e danneggiata dal calore dell'incendio, la parte superstite era fragilissima e quasi illeggibile. Il dipinto è stato avviato al restauro previa applicazione di carta giapponese mediante resina (paraloid) su tutta la superficie. Nel corso dell'intervento si è ricostruita la parte rimasta ricucendo i frammenti risparmiati dall'incendio; la coesione della materia pittorica, inaridita e sollevata è stata ripristinata recuperando anche il brillante colore originale, inaspettatamente ben conservato sotto lo strato di sudiciume e nero-fumo. Impegnativo si è rivelato il risarcimento del-



le cadute di colore con un'integrazione pittorica nettamente evidenziata. La vasta lacuna in alto è stata colmata lasciando in vista la tela di fodera, solo abbassata di tono.

Periodo del restauro: 1981-1984.

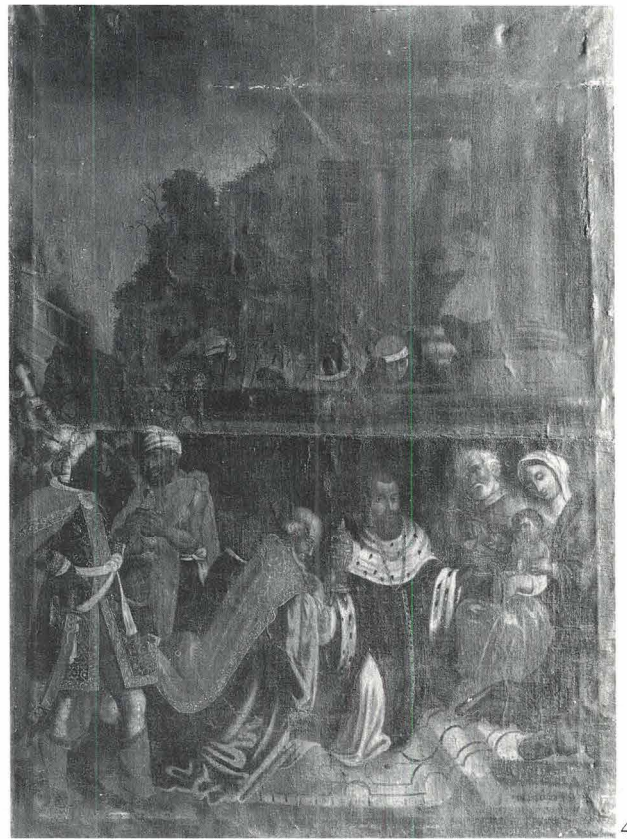
Jacob Egget: *Adorazione dei Magi* (catalogo, scheda nr. 4)

L'*Adorazione dei Magi*, firmata dal poco noto Jacob Egget, era in uno stato di conservazione relativamente migliore rispetto a quello di altre opere. Mai foderata, né sottoposta a precedenti interventi era però velata da un completo offuscamento dovuto a vernici alterate e all'uniforme deposito di sudiciume. Molto arida, la pellicola pittorica stava cominciando a cadere in minuscole particelle; di scarsa entità risultavano però le abrasioni e le lacune. Il fissaggio con colletta sul recto e sul verso della tela nonché la doppia foderatura con colla pasta ha consentito, secondo le modalità consuete, il risanamento del dipinto; la pulitura, attuata con solventi in sospensione ha portato ad un recupero soddisfacente delle vivaci stesure cromatiche (probabilmente a tempera grassa verniciata) circoscritte da marcati effetti chiaroscurali che contraddistinguono in modo abbastanza singolare quest'opera, rivelando una sensibilità coloristica tipica dell'area tedesca.

Periodo del restauro: 1980-1981.

Pittore trentino (Elia Naurizio) della prima metà del secolo XVII: *Triumphus Ecclesiae*, olio su tela, (catalogo, scheda nr. 5).

Il risanamento di questo singolare dipinto ha consentito di ottenere una visione unitaria della com-



plessa raffigurazione allegorica – una sorta di didattica sacra di sapore controriformistico – che presenta al centro la Chiesa come nave di Pietro trionfante sugli eretici mentre all'intorno si dispongono diversi episodi minori e le iscrizioni esplicative. Numerose erano le lacune occultate da stuccature a gesso velate con tempera rossa o coperte da pessime ridipinture; a ciò si aggiungeva una cattiva verniciatura. La foderatura inoltre non era tale da garantire una buona conservazione. Dopo la pulitura sono emerse numerose lacune, in particolare nell'angolo inferiore di sinistra e sui bordi. Lungo il perimetro si è fatto ricorso a un tono «neutro» accordato all'intonazione cromatica generale; nelle

5. «Triumphus Ecclesiae»; particolare durante il restauro. Fase intermedia di pulitura nell'angolo inferiore a sinistra.

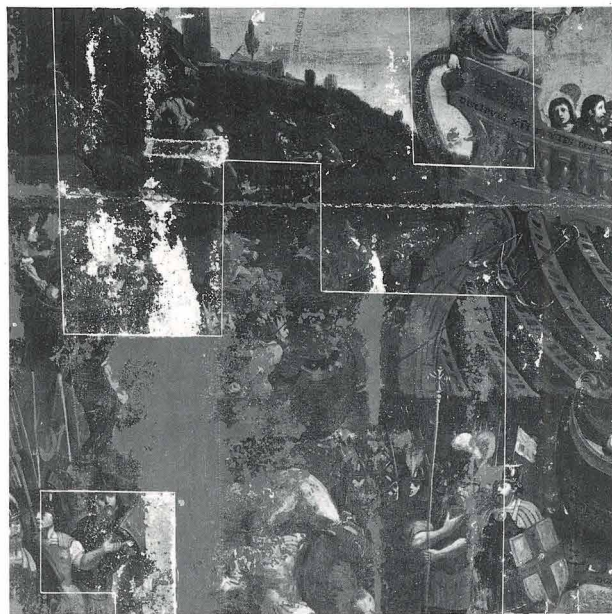
6. Cristo deposto; prima del restauro.

lacune più vaste l'integrazione pittorica è stata resa riconoscibile per mezzo di un tratteggio orizzontale sfumato che consente una buona lettura complessiva del dipinto, attenuando al contempo gli elementi di disturbo. Soddisfacente è anche il recupero della cromia, che si vale di una vasta gamma di intensi pigmenti vegetali e minerali bene amalgamati al medium oleoso.

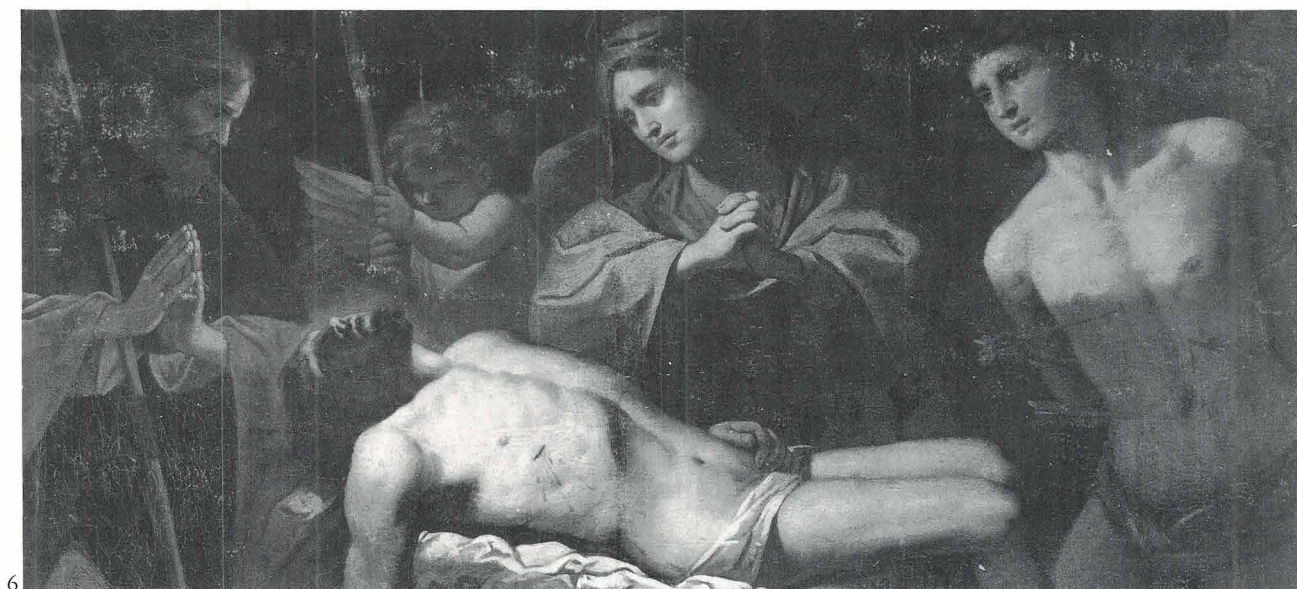
Periodo di restauro: 1980-1983.

Pittore veronese della prima metà del secolo XVII: *Cristo deposto, la Madonna, San Rocco, San Sebastiano e un angelo*, olio su tela, (catalogo, scheda nr. 6).

Come altri dipinti del Museo di Riva, anche questo «Compianto di Cristo» aveva subito pesanti inter-



5



6

venti di restauro, non privi di esito dannoso. La policromia era offuscata sia da ridipinture che da alterazioni di vernici inglobanti sudiciume. Una foderatura mal condotta ha causato una disgregazione parziale del colore soprattutto sul corpo del Cristo. Il recente intervento ha fermato il processo di polverizzazione delle campiture brune di fondo e la pulitura ha posto in luce una qualità di materia di alto livello: su una preparazione scura si stendono campiture larghe e grasse, dotate però di preziosi effetti di trasparenza. Nel corso dell'intervento, attuato secondo il metodo consueto già illustrato in sintesi, si è provveduto alla completa rimozione di vernici non originali alterate, di ridipinture e stuccature, fatta eccezione per un innesto in una zona marginale che è stato conservato perché ormai integrato al resto del dipinto. Il risarcimento pittorico delle mancanze è stato evidenziato mediante una minuta «puntinatura».

Periodo del restauro: 1980-1982.

Pietro Ricchi: *Ultima Cena*, olio su tela, (catalogo, scheda nr. 7).

Anche questo dipinto era in cattivo stato di conservazione soprattutto per un malaccorto restauro effettuato nel 1950 che comportò una foderatura, operazioni di pulizia, pesanti ridipinture e la stesura di una patina finale che ha alterato la percezione dei colori originali. In fase di pulitura si è riscontrato che la pellicola pittorica era completamente velata da una sostanza organica mista a colore (colletta o gomma arabica, secondo la restauratrice) stesa con l'intento di dare unitarietà ottica al dipinto, impoverito nella pellicola pittorica. Un'incauta pulitura e un processo naturale di essiccamento del legante hanno provocato infatti la perdita di pigmento specie nelle zone d'ombra, dove l'impiego di ossidi e terre è più frequente e quindi più sensibile

è il processo di polverizzazione. Nel recente intervento il tessuto pittorico assai abraso è stato ricucito con molta cautela mantenendo riconoscibili le lacune e velando le spellature con abbassamenti tonali che riprendono la preparazione bruna in terra d'ombra naturale. Nella zona centrale, dove le cadute di colore erano più estese, è stata scelta un'integrazione a «puntinatura». Il restauro ha nel complesso consentito un recupero soddisfacente rivelando un'eccezionale qualità tecnica d'esecuzione con una materia pittorica smagliante e una tavolozza assai ricca di lacche e di pigmenti a base minerale. Anche in questo caso la vecchia foderatura è stata rimossa e sostituita con una doppia foderatura a colla pasta, supportata da un nuovo telaio regolabile.

Periodo del restauro: 1981-1982.



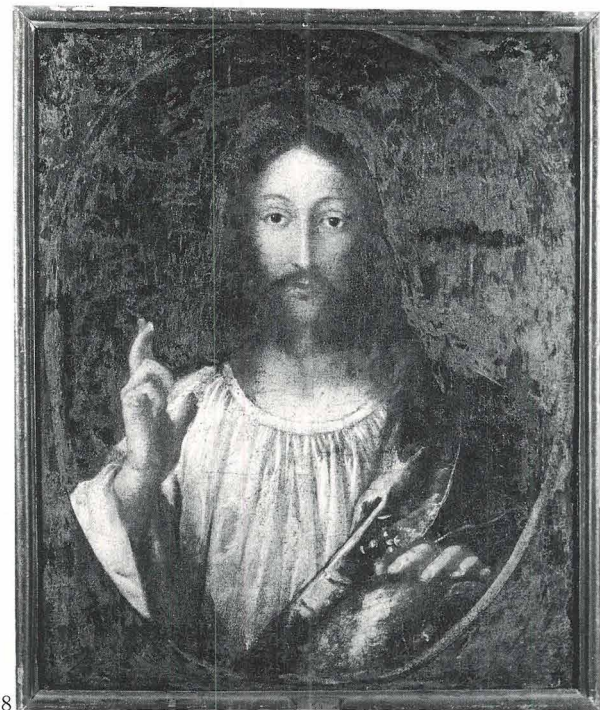
8. Redentore benedicente; prima del restauro.

9. Immacolata; dopo il ritrovamento, particolare.

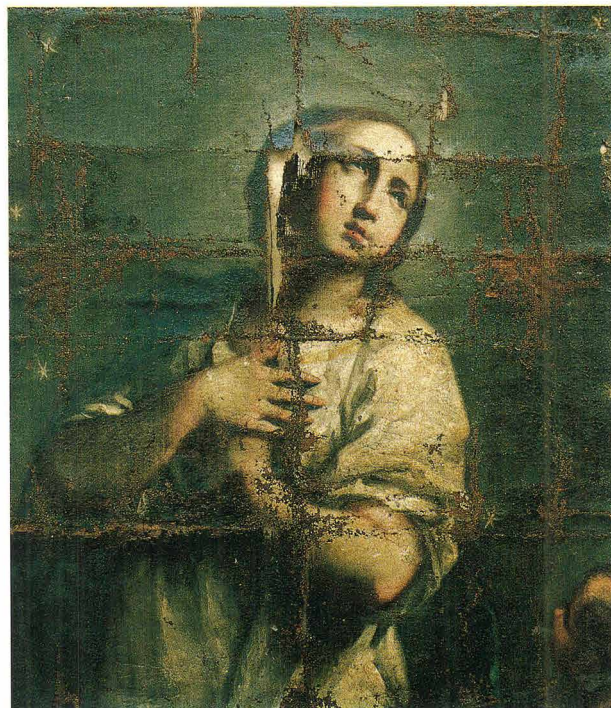
Pietro Ricchi: *Redentore benedicente*, olio su tela, (catalogo, scheda nr. 8).

A inidonei interventi di restauro non era sfuggita nemmeno questa piccola tela: pesanti ritocchi concentrati in prevalenza sul fondo occultavano il colore originale e si erano alterati insieme alle vernici. L'intervento conservativo ha fissato le zone nelle quali la coesione medium-pigmento non esisteva più, consolidando anche la preparazione. Le modalità del restauro sono state analoghe a quelle adottate per l'Ultima Cena. Anche nel Redentore la qualità tecnica è risultata ottima: le lacche e i pigmenti terrosi conservano ancora un'apprezzabile intensità sulla preparazione bruna, nonostante le numerose zone di consunzione.

Periodo del restauro: 1982.



8



9

Pittore veronese della fine del secolo XVIII: *Immacolata*, olio su tela, (catalogo, scheda nr. 9).

Una situazione di degrado del tutto particolare presentava l'*Immacolata*. Trafugata dal museo nella notte fra il 25 e il 26 settembre 1978, venne recuperata meno di un mese dopo a Cittadella dai carabinieri di Padova, nascosta sotto il sedile di un'automobile. La tela era stata bagnata e ripiegata in senso verticale e orizzontale per ben otto volte subendo gravissimi danni per la caduta parziale della pellicola pittorica e per la formazione di muffe. Prima del trasferimento nel laboratorio il dipinto ebbe una velatura protettiva a carta giapponese applicata con colletta. L'intervento è consistito nelle seguenti operazioni: pulitura del retro della tela ed inserzione di innesti di tela antica nelle lacune più estese; preventiva stiratura con fissaggio del

colore alla preparazione mediante colletta, prima della foderatura; foderatura e nuova stiratura; pulitura con solventi leggeri, poiché il sudiciume superficiale in parte era già stato asportato dalla colletta; dopo la seconda foderatura e stiratura il dipinto venne collocato su telaio nuovo regolabile; lacerazioni e lacune furono stuccate con gesso di Bologna, colla animale e terrette minerali e sullo stucco venne stesa una mestica a tempera; infine dopo la verniciatura si eseguì l'integrazione pittorica con colore a vernice sgranato e applicato secondo la direzione della trama della tela.

Periodo del restauro: 1979-1980.

Giuseppe Craffonara (Riva, 1790-1837): ovali ad olio su tela raffiguranti *San Francesco d'Assisi* e *Sant'Antonio da Padova con il Bambino* (catalogo, schede n. 10, 11).

Appartenenti alla produzione matura dell'artista rivano – l'esponente maggiore della pittura neoclassica in Trentino – (il primo è firmato e datato 1825) sono buoni esempi di pittura ottocentesca, anche per la tecnica d'esecuzione; una preparazione chiara, sottile, povera di medium, fa da supporto a stesure di colore a velatura e sulla delicata tela di lino i pigmenti sono stesi con effetto di levigata perfezione. I dipinti avevano subito parziali interventi di risanamento ma senza foderatura, solo con tamponamenti di fori e tagli, ripresi con gesso e occultati da integrazioni pittoriche empiriche; un leggero velo di sudiciume offuscava le tele. In considerazione della delicatezza di queste opere dovuta alla tecnica pittorica, le operazioni di foderatura a colla pasta sono state condotte con cautele particolari onde evitare rigonfiamenti della preparazione per eccesso di umidità. Anche la stiratura della

tela è stata condotta con estrema cautela nel rispetto della qualità materica del colore e dello spessore sottile della tela originale. Con la pulitura si è provveduto all'asportazione dei tamponamenti a gesso e di qualche ritocco esteso anche alle zone adiacenti e si è provveduto, come di consueto, alla stuccatura, all'intervento pittorico e alla stesura di vernici finali. La pulitura ha posto in evidenza una certa diversità d'intonazione cromatica ed anche di materia pittorica tra i due dipinti; più debole è la qualità del *Sant'Antonio*, per il quale non si esclude un'esecuzione più tarda rispetto al *San Francesco*, dipinto a Roma, come informa l'iscrizione, nel 1825.

Periodo del restauro: 1980-1982.



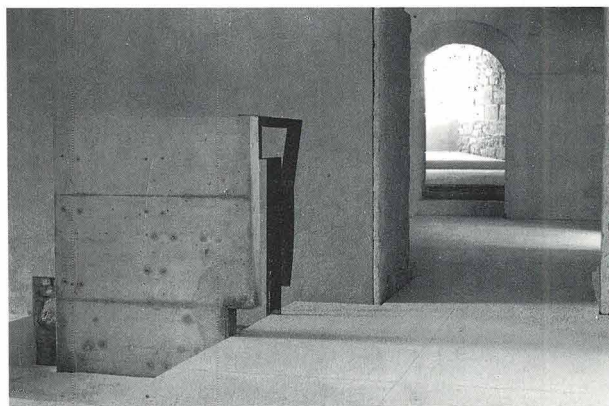
Il restauro architettonico della Rocca di Riva del Garda

Roberto Codroico

La rilevanza storica della Rocca di Riva, la complessità e le problematiche che un intervento di restauro comportano sono state di stimolo, a partire dal 1979, per lavori in diretta amministrazione, da parte dell'Assessorato alle Attività Culturali, avvalendosi della contemporanea possibilità della ricerca storica e dell'identificazione e recupero di quanto del passato ancora rimaneva, adattando pertanto l'idea generale del progetto ad ogni nuovo ritrovamento.

Molteplici furono le demolizioni e i rimaneggiamenti attuati nel corso dei secoli, particolarmente pesanti furono quelli ottocenteschi operati dagli austriaci tanto da conferire all'edificio fortificato l'aspetto di «Palazzo Governativo» nei rigidi lineamenti del gusto neoclassico della corte austro-ungarica. Ciò ha condizionato nella progettazione l'intervento sull'aspetto esterno che rimane sostanzialmente invariato, invece internamente, si è intervenuti rendendo leggibile quanto ancora rimane dei vari periodi storici e delle sovrapposizioni operate nel corso dei secoli.

Le vicende costruttive della Rocca di Riva dall'anno della sua fondazione 1124 sono riassumibili nei primi lavori di potenziamento, a fini tattici, operati nel 1272-1299 da Odorico d'Arco, da lavori di sistemazione condotti da Eraldo da Como attorno al 1357, in quelli voluti dagli Scaligeri nel 1405 e in quelli operati dai Visconti e dai Veneziani per essere quindi restaurata dal Principe Vescovo Bernardo Clesio nel 1520. Interventi furono poi attuati dai Francesi e dagli Austriaci verso la fine del '700 e i primi dell'800, sino alla già citata radicale ristrutturazione operata dal governo austriaco nel 1849-50 al fine di inserire l'edificio nel dispositivo strategico alto-gardesano. Nel 1919 fu demolito il coronamento dell'angolo sud-est, nel 1925 fu de-



11

molita la muraglia difensiva verso settentrione. L'uso dell'edificio subì una crescente dequalificazione che si tradusse in uno stato di abbandono.

L'attuale scelta progettuale è stata preceduta da una serie di assaggi agli intonaci che hanno confermato l'inesistenza di elementi architettonici, tali da poter costituire presupposti formali per trasformazioni del volume esterno. Nell'operazione di recupero interno l'attenzione è stata rivolta principalmente al «mastio», ormai completamente incorporato nel complesso e al quale era stato costruito a ridosso un muro di circa 30-40 cm. dal piano terra sino al sottotetto, riducendo tutti gli spazi circostanti ad ambienti angusti.

L'idea generale fu quella di realizzare figurativamente un fulcro attorno al quale si sviluppassero le funzioni distributive e compositive del complesso, così come in origine era il «mastio» emergente al di sopra delle altre costruzioni, a seguito del restauro esso riassume tali funzioni percepibili dall'interno dell'edificio. Allo scopo di aumentare visivamente gli spazi, la soluzione progettuale si articola per linee oblique intersecantisi con una accentuazione verticale ottenuta dalla poderosa parete del mastio visibile dalla base all'innesto del tetto.

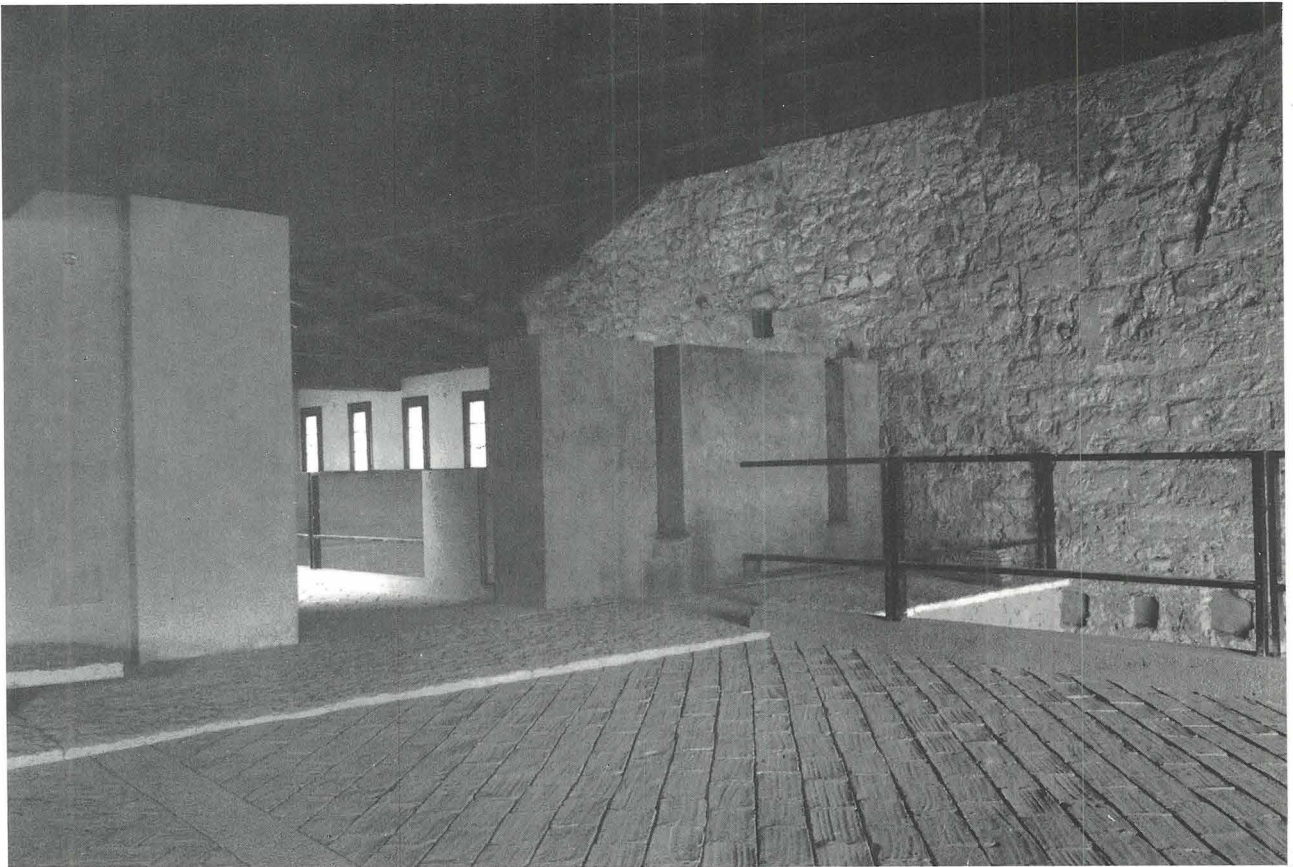
La realizzazione dello stacco del «mastio» dai solai ottocenteschi è stata risolta con l'introduzione, al

11. Riva del Garda. La Rocca.
Ingresso al piano terra dopo l'intervento di restauro.

12. Riva del Garda. La Rocca.
Sottotetto dopo l'intervento di restauro.

primo ed al secondo piano, di una trave in cemento armato parallela al muro di cinta ed appoggiata sui muri perimetrali della sopraelevazione del rivellino, che riceve la trave composta in ferro inserita parallelamente alla torre ed atta a sostenere i solai tagliati. Una analoga trave in ferro, a proseguimento della precedente, si appoggia direttamente su un muro di cinta e su un muro perimetrale del cortile. Per il primo solaio, invece, il taglio è stato effettuato per una estensione minore; verso il rivellino si è mantenuta la voltina unghiate in tufo raccogliendo le spinte su una trave in cemento armato posta a semiincastrato su altre due di cui una in corrispon-

denza della porta d'ingresso, mentre l'altra, in corrispondenza della preesistente trave di ripartizione dei carichi. La voltina è stata poi agganciata con perni cementati e collegati ad una doppia maglia rinforzata di irrigidimento della pavimentazione. Nel settore verso l'interno, le travi di legno del solaio tagliato, sono incorporate in una di cemento armato, appoggiate in corrispondenza dell'ingresso e su di una mensola pure in cemento armato. Nel sottotetto, in adiacenza alla porticina di accesso al «mastio» era stata costruita di recente una cella decorata con pitture ispirate alla tortura. Il progetto di liberare completamente il mastio è sta-



12

to completato demolendo la cella ed il muro realizzato a ridosso del mastio e parzialmente per un tratto di 50 cm. i solai dei vari piani. In questo modo si è liberato dal contesto e reso leggibile il muro di cinta, con il camminamento di ronda e merlatura che l'innesta nella torre. Si sono, poi, resi agibili gli spazi della sopraelevazione del rivellino, realizzando dei passaggi triangolari a sbalzo al primo e al secondo piano attraverso il muro di cinta.

L'intervento si è concretizzato con l'uso dell'acciaio e del cemento armato a vista, con schemi formali che aiutino la rivisitazione in ossequio alle teorie di Viollet le Duc ed attraverso una voluta accentuazione scenografica espressa nell'intersecarsi di linee oblique in cui il compianto architetto Luciano Baldessari, nella sua visita al cantiere nel gennaio del 1981, ha colto affinità con le scenografie del Piranesi. Alle soluzioni formali non sono estranei certi riflessi subiti direttamente o indirettamente dal restauro di Castel Vecchio di Verona e dalle problematiche museografiche.

I solai della sopraelevazione ottocentesca sono stati rifatti, poiché completamente fatiscenti, in legno e rinforzati da una gettata di cemento armato, da rete elettrosaldata a maglia quadrata e collegata direttamente, per mezzo di perni, alle travi. Il tetto pur mantenendo la fisionomia volumetrica esterna ed il manto in coppi vecchi, è stato ridisegnato nella struttura portante.

Al piano terra si è intervenuti con la demolizione delle tramezze e delle pavimentazioni in battuto di cemento e degli intonaci. Si è realizzato un nuovo

solaio con intercapedine ventilata e pavimentazione in pietra bianca; si sono messi in luce le pareti in pietra di «corno di bo» mediante sabbiatura, prodotti due tagli nella muratura portante, al fine di creare un organico collegamento fra i vari locali, e realizzato un muro delimitante la centrale termica.

Nel realizzare le descritte opere, si è cercato di uniformare, sia la scelta dei materiali e la lavorazione dei medesimi, che la valorizzazione ed accostamento di ogni più piccolo elemento architettonico del passato. Durante l'intervento si sono trovati e lasciati in vista alcuni elementi della porta d'ingresso, con analogie tipologico-formali, con la Porta bruciata di Riva e la Porta Strafora di Arco composte da conci squadrate e scandita, al di sopra dell'arco, delle feritorie per lo scorrimento dei bracci del ponte levatoio del XIII secolo.

Sulla spalla sinistra della porta di accesso è stato messo in luce un tratto di intonaco ad affresco. Al di sopra del rivellino è stata trovata una parte di un ampio arco di mattoni, probabile prima copertura del rivellino ascrivibile al periodo veneziano. È stata scoperta una piccola porta ad arco nelle murature di una torretta angolare come pure le tracce di due distinte torrette preesistenti. Al piano terra sono stati messi in luce un cunicolo di scarico verso il lago, preceduto da una grande piastra di pietra che costituiva probabilmente il macello. È stata inoltre ritrovata casualmente, al di sotto di un metro di quella attuale, una pavimentazione in cotto a spina di pesce ed alcuni cocci del XVI-XVII secolo.

Chiesa dell'Inviolata

13. Trento. Museo Provinciale d'Arte, Sec. XVIII.
Lo sbarco di Veudome con le truppe a Riva nel 1703, part..



13

Nascita di un santuario

Marina Botteri

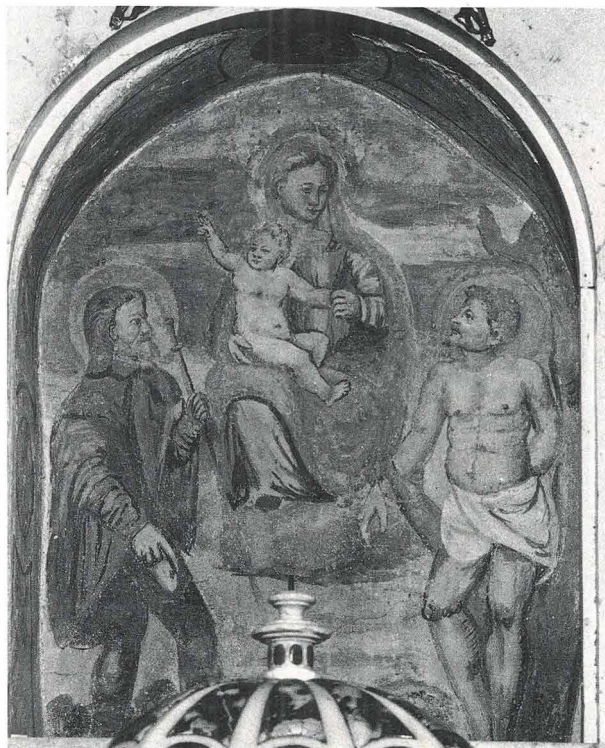
Agli inizi del XVII secolo in seguito alla diffusione del culto mariano dopo il Concilio, sorgono in Trentino alcuni importanti Santuari ¹⁾, tra cui l'Inviolata a Riva del Garda, edificata nel primo decennio del Seicento.

La costruzione dell'importante Chiesa-Santuario è legata alla devozione ad un'immagine sacra, dipinta nell'anno 1600 da Bartolomeo Mangiavino da Salò ²⁾, in una nicchia del muro delimitante il podere di proprietà della famiglia Zanardi. L'effigie, raffigurante la *Madonna tra i Santi Rocco e Sebastiano*, posta poco fuori le mura cittadine, diventa oggetto di culto per i viandanti e gli abitanti del luogo, che assistono, nel 1601, ai primi miracoli ³⁾. La notizia non tarda a diffondersi e l'affresco miracoloso diviene meta di pellegrinaggi anche da fuori paese; ne abbiamo testimonianza in un documento del 1602 ⁴⁾, da cui risulta che la Comunità di Ala, tormentata da qualche morbo sconosciuto, decide di andare «in processione a visitar quella Benedeta immagine della Vergine s.ma di Riva alla quale la detta comunità mandi, a presentare quattro o sei belle torze di cera bianca, pregando sua divina Maestà che ci voglij liberare dalli instanti mali». Negli stessi anni è presente a Riva, in qualità di colonnello delle milizie tirolesi in Rocca, il conte Giovanni Gaudenzio Madruzzo, il quale, come scrive il Sajanello ⁵⁾ «...vidit oculis suis frequentia signa et prodigia, quae Deus B. Virginia intercessione operabatur». Il conte Gaudenzio promuove quindi l'interessamento del cugino Principe Vescovo di Trento Carlo Gaudenzio Madruzzo ⁶⁾ che decide di costituire una giunta, scelta tra le persone di stima del luogo, con l'incarico di mettere all'asta le offerte votive ⁷⁾, al fine di raccogliere la somma necessaria per edificare una cappella intorno alla sacra edicola ove poter celebrare la Santa Messa.

La piccola costruzione in legno è già terminata nel febbraio del 1602 e, nello stesso mese, dall'arciprete Giovanni Battista Benamati viene recitata la prima messa davanti a numerosi fedeli ⁸⁾. In seguito, la devozione popolare come pure le donazioni in continuo aumento ⁹⁾, fanno maturare l'idea di erigere un edificio in muratura nel quale trasportare la preziosa immagine taumaturgica.

Dal notaio Sacchi, nel gennaio 1603, viene stilato l'atto con cui i «Gubernatores Fabricae» acquistano, pochi metri più in là dalla primitiva cappella, il terreno ¹⁰⁾ «...pro erectione ecclesiae gloriosissimae S. Maria ad Splatium».

Il Santuario «...un corpo di chiesa in forma di Panteon» ¹¹⁾, lineare nella purezza delle forme riecheggianti moduli palladiani, viene eretto, secondo le antiche fonti, su disegno di un architetto porto-



14.

15. Riva del Garda. Inviolata. Esterno.

16. Riva del Garda. Inviolata, Stemma della famiglia Madruzzo.



Veduta di Riva conservato al Museo Ferdinandeum di Innsbruck, databile al 1609 ¹⁴), in cui la chiesa appare completa esternamente tranne che per il campanile. Non figura invece il Convento, fatto costruire da Gaudenzio Madruzzo tra il 1609 e il 1611 ¹⁵), per essere poi donato dallo stesso all'Ordine dei Girolimini ¹⁶), attraverso la persona di Antonio Veneruccio, ex-generale della Congregazione. Nel dicembre del 1618, al ritorno nella città di Riva, dopo una prolungata assenza causa di rallentamento ai lavori nel tempio dell'Inviolata, il conte Gaudenzio compila il suo testamento presso il notaio Aloisio Borroi, in cui incarica la moglie Alfonsina Gonzaga ¹⁷) di portare a termine, entro due anni dalla morte dello sposo, la doratura, gli altari e il pavimento del Santuario.

Gaudenzio Madruzzo muore il 12 dicembre del 1618 nella Rocca di Riva del Garda e viene sepolto, con l'abito religioso dei Girolimini, davanti all'altar maggiore del Santuario; sulla lapide è incisa la scritta «GAUDENTII MADRUTII OSSA HIC IACENT/SAT EST, HOSPES, VALE».

ghese, in contatto con i Madruzzo ed operante a Roma in quell'epoca, di cui però non si è tramandato il nome ¹²). Il Baruffaldi, nel 1881, conferma la notizia, ricordando come a Riva, sino agli inizi dell'Ottocento, si conservasse un plastico in legno del progetto realizzato dallo sconosciuto architetto ¹³).

La tradizione è avallata dalla presenza in Portogallo, nella seconda metà del XVI secolo, di una scuola di architettura, fortemente ispirata al gusto classico-rinascimentale italiano, diretta dal bolognese Filippo Terzi (c. 1520-1597), su incarico del re Filippo II.

Nello spazio di pochi anni l'edificio viene completato: la data MDCIX si legge negli ornati dell'abside; rimanda a quest'epoca anche l'acquerello con





17.

Nell'abside della chiesa esiste un'altra lapide dedicata al Madruzzo, ora coperta dagli stalli del coro ¹⁸), «incisa in pietra in finta di una lettera membranacea si vede nel coro, dal lato dell'epistola, nella chiesa dell'Inviolata di Riva» ¹⁹), voluta da un religioso dell'ordine dei Girolimini al fine di ricordare ai posteri i meriti del Colonnello Madruzzo:

«OCVLOS VERTE ANIMUM ADVERTE VIATORI / IOAN-
NES GAUDENTIVS MADRVTVS / COMES BARO TRIB-
VNUS / CAESARIS PHILIPPI MAXIMILIANI / COR
MNVUS INGENIVM / QVI MILITIAE PACI RELIGIONI /
PRAEFVIT / NON OBIT ABIIT VT HABEAT / PRO / TER-
RA COPIIS REGIBVS / CAELOS ANGELOS DEVM / HIC
OSSA ILLIC SPIRITVS GLORIA MVNDIQVE TV /
LVBENS ET LVGENS / PALMAS ROSAS LACRYMAS / AF-
FERTO OFFERTO FVNDITO / VALE ET VALDE».

Alfonsina Gonzaga, dopo la morte di Gaudenzio Madruzzo rimane a Riva dedicandosi ad opere pie ²⁰), tranne che per qualche breve spostamento a Novellara e, nel 1630, in val di Ledro per sfuggire il contagio della peste ²¹).

Nel suo testamento, scritto per mano del notaio Bonavida il 23 agosto 1641 nella sagrestia dell'Inviolata, lascia molte donazioni per chiese, monasteri e confraternite, non «dimenticando la prediletta sua Inviolata, alla quale legò alcuni splendidi suoi vestiti, trapunti in oro, per farne alcune passamentate» ²²).

La contessa Gonzaga muore nel maggio 1647 e viene sepolta, secondo la sua volontà, nella tomba del marito davanti all'altar maggiore, vestita da cappuccina, con un velo bianco sul capo ed un mattoncino sotto la testa. In un codicillo al testamento,

18. Riva del Garda. Museo Civico. Sec. XVII - Ritratto di Alfonsina Gonzaga.

19. Riva del Garda. Museo Civico. Sec. XVII - Ritratto di Gaudentio Madruzzo.

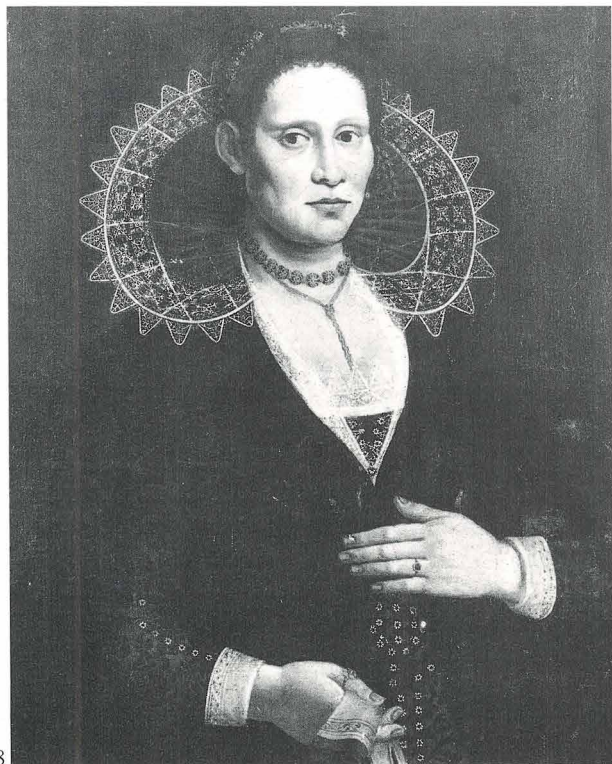
fatto nell'aprile del 1647, raccomanda al nipote Carlo Emanuele Madruzzo, principe Vescovo di Trento ²³⁾ di finire al più presto l'Inviolata e il campanile, secondo la volontà del suo defunto marito.

Nel 1673 il Mariani ²⁴⁾ dà un'ampia descrizione della Chiesa rivana, tra l'altro nota come «nel Santuario sotto a coltrine di seta oro e cristalli si venera l'effigie miracolosa dell'Inviolata Madre di Dio Maria Vergine col Bambino in braccio, corteggiata da gran numero di Voti d'argento marche de di lei chiari miracoli» ed inoltre, nominando i Girolimini «...custodiscono la Sacristia ch'è ricca di paramenti a mute le più proprie, e accompagnate di tutto punto; senza che vi manchi l'argenteria».

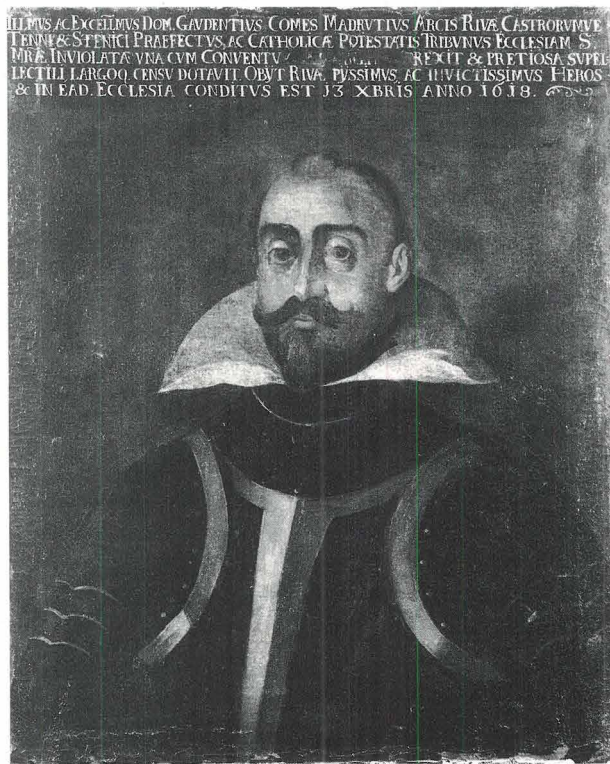
Il Torresani ²⁵⁾ sottolinea come già ai suoi tempi tali oggetti di oreficeria, dopo la soppressione dell'ordine dei Girolimini che li custodiva, non esistevano più.

All'epoca del Mariani manca ancora, al completamento della decorazione interna, «l'indoratura de' Nicchi delle tre Porte, con parte del Choro» ed il ciborio, fatto costruire dai Girolimini a Francesco Marchesini ²⁶⁾ di Verona nel 1657 e, per l'esterno, il campanile, ultimato nel 1682.

Nel 1695 sono costruiti da Giacomo e Donato della Benedetta da Andonio in Banale i mobili della Sagrestia e probabilmente anche quelli del Coro, pregevole opera d'intarsio a medaglioni raffigurante scene dell'Antico Testamento, particolarmente



18



19

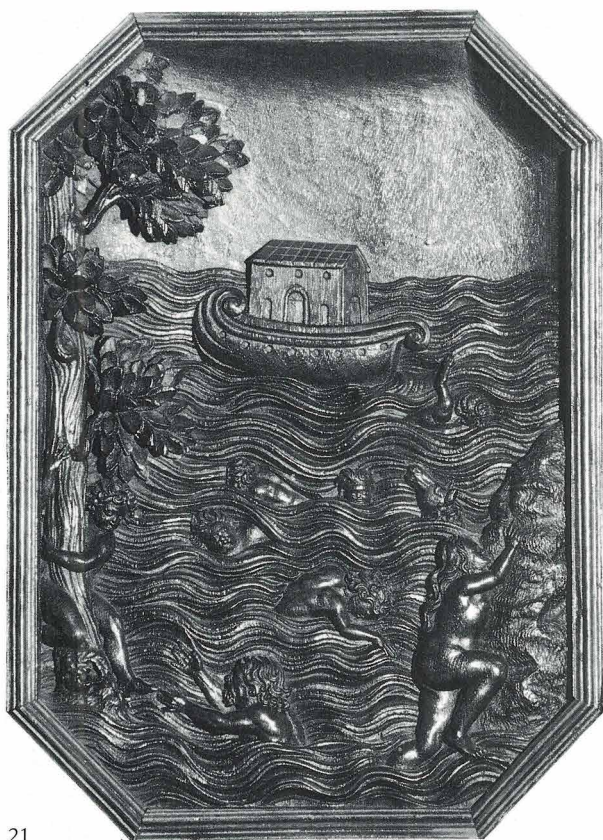


20

te interessante la rappresentazione del Diluvio, che ripropone lo stesso schema iconografico del dipinto con analogo soggetto, autografo del Ricchi, nell'abside rivana.

La consacrazione ufficiale della Chiesa avviene nel maggio del 1636 durante la visita pastorale di Carlo Emanuele Madruzzo, e, su istanza del padre

Gislimberti, rettore del Convento, nel 1696 viene aggregata alla Basilica Lateranense e «arricchita di tutti i privilegi ed indulgenze dei sommi pontefici largamente concesse a quella chiesa sacrosanta, madre e Capo di tutte le chiese di Roma e del Mondo» ²⁷).



21

Note

¹⁾ Nel 1618 viene costruito a Trento il Santuario delle *Laste* per custodire una sacra immagine profanata, originariamente collocata in un capitello sulla strada per Cagnola. Similmente a Borgo Valsugana, nel 1621, la *Magnifica Comunità di Borgo* decide di trasferire la *Gran Madre delle Divine Grazie*, da un tabernacolo lungo l'antica strada imperiale, in altra sede più sicura: il Santuario della *Madonna di Onea* poco fuori del paese. A Rovereto, negli anni 1602/1603, viene eretto il Santuario della *Madonna del Monte* intorno ad un'antica edicola con affresco, raffigurante la *Madonna con il Bambino e Santi*, restaurata su interessamento di un abitante del luogo per ringraziamento ad una guarigione.

La genesi di questi edifici è analoga a quella dell'Inviolata: nasce infatti dalla venerazione ad un'immagine sacra, fonte di eventi miracolosi, che viene trasportata in una sede più idonea, all'interno di edifici in muratura, eretti nello stesso luogo o poco discosti dal tabernacolo benedetto.

²⁾ La presenza dell'artista è documentata a Riva il 12 maggio 1600, come si rileva nel Massariale dello stesso anno, in cui l'Edile accusa Pasotus Betta per aver venduto vino a Bartolomeo pittore di Salò (Riva-Arch. com. Massariale 1600).

³⁾ I quattro miracoli, dipinti da Pietro Ricchi sulle pareti dell'abside dell'Inviolata, descritti nel manoscritto di Isidoro Gagliardo, presente nell'archivio dei Girolimini ora disperso, sono riportati da G.B. SAJANELLO, rettore generale dell'ordine dei Girolimini, nell'opera *Historica monumenta ordinis sancti Hieronymi congregationis B. Petri de Pisis*, Tomo III, p. 403, Padova 1762.

Si tratta delle guarigioni miracolose di Giacolina Bulla, caduta dal balcone mentre stava giocando, del figlio del contadino Giovanni Brusafieri, travolto dal carro del padre, di un uomo, di cui non si conosce il nome, colpito da paralisi, e di Pietro Nicoletti, un ragazzo originario della Valle del Noce, sofferente da molti anni per una malattia artritica.

⁴⁾ Il documento è stato pubblicato da E. CHINI in *Beni Culturali nel Trentino - Dipinti su tela: Restauri*, Trento 1983, p. 62.

⁵⁾ G.B. SAJANELLO, op. cit.; tutte le citazioni in latino presenti nel testo sono tolte dall'opera del Sajanello, la più antica fonte per le notizie riguardanti il Santuario rivano dopo la descrizione di M. MARIANI in *Trento con il Sacro Concilio et altri notabili aggiunte varie cose miscelanee universali Descrizione Historica*, libri tre, Trento 1673, rist. Milano 1970; ed a cui si rifanno le successive pubblicazioni inerenti all'argomento.

⁶⁾ Carlo Gaudenzio Madruzzo viene nominato Principe Vescovo di Trento nell'aprile del 1600 e Cardinale nel 1604. Muore a Roma nel 1629.

⁷⁾ G.B. SAJANELLO, op. cit., ci dà notizia dell'esistenza, nell'archivio dei Girolimini di un manoscritto del notaio Giorgio Sacchi, in cui venivano registrate puntualmente tutte le donazioni fatte dai fedeli.

⁸⁾ «...vi si celebrò un numero sì grande di messe che sarebbe appena credibile, se non se ne rendesse indubbia fede il registro scritto a mano del sacerdote Giovanni Miotti a ciò deputato, che con somma diligenza vi notò il nome

e la patria degli offerenti. Da quel libro dunque appare che dall'ultimo giorno di gennaio dell'anno 1602, cioè quattro giorni innanzi che vi fosse celebrata la prima messa, sino all'ultimo di novembre dell'anno successivo, e quindi nello spazio di soli ventidue mesi, furono offerte limosine per undici mila e sessantadue messe» così scrive T. TORRESANI in *Il Santuario di S. Maria Inviolata in Riva*, Riva 1888, p. 16.

⁹⁾ Importanti offerte si ebbero dal nobile Cristoforo Buseti, da Mariano Tavoldini da Vestone in val di Sabbia, il quale, prima di «votarsi a vita religiosa nell'ordine dei Cappuccini sotto il nome di fra Angelo da Vestone, nell'anno 1604, lasciò un gran valente di danaro alla B. Vergine di Riva di Trento» (T. TORRESANI, op. cit. p. 18) e dalla Comunità di Bolzano.

¹⁰⁾ «...nell'anno di grazia 1603 a' di 18 gennaio con strumento rogato dal notaio Giorgio Sacchi, la Giunta nominata per la fabbrica del tempio comperò da Domenico Zampoli e da Carlo Giacomini un pezzo di terra per erigervi una chiesa onore della gloriosissima madre di Dio Maria allo Spiazzo, e un altro pezzo di terreno il di 7 giugno di quell'anno da Bartolomeo Mannini per lo stesso uso». T. TORRESANI, op. cit. p. 17.

¹¹⁾ M. MARIANI, op. cit. pp. 290-292.

¹²⁾ H. HAMMER, *Die Entwicklung d.bar. Denckenmal. in Tirol*, Strassburg 1912, avanza cautamente l'ipotesi che l'architetto sia Davide Reti, autore degli stucchi, la cui firma appare alla base del pilastro a fianco del portale maggiore.

¹³⁾ L. BARUFFALDI, *Riva Tridentina*, Riva, ristampa anastatica, Tn 1983, p. 79.

¹⁴⁾ E. TAMANINI, *Rovereto e Riva in due acquerelli del principio del secolo XVII*, Rovereto 1929, p. 39.

¹⁵⁾ Il convento era sicuramente terminato nel 1611 come annota T. TORRESANI, op. cit., p. 19.

¹⁶⁾ L'Ordine dei Girolimini venne fondato nel XIV secolo a Pisa da Pietro Gambacorta e, in Italia, si diffuse soprattutto nel Veneto. I Girolimini, in rapporto con la nobile famiglia Madruzzo fin dai tempi del Principe Vescovo Ludovico (1567-1600) che ne era stato «protettore e benefattore insigne», abitarono il Convento dell'Inviolata fino al 1807, quando la Congregazione venne soppressa.

La donazione, fatta dal Conte Gaudenzio all'ordine religioso, venne confermata dal Cardinale Principe Vescovo Carlo Gaudenzio con diploma del 15 marzo 1613.

¹⁷⁾ Il matrimonio con Alfonsina Gonzaga di Novellara venne celebrato nel dicembre del 1602, dopo che il colonello Gaudenzio Madruzzo era rimasto vedovo della prima moglie Caterina Orsini. Per regalo di nozze il Cardinale Carlo Gaudenzio donò alla sposa uno scrittoio d'ebano, decorato d'argento (Miscellanea Madruzziana ms. 2921, f. 915).

¹⁸⁾ «I religiosi eremitani di S. Girolamo grati pei beneficii ricevuti nel Capitolo Generale dell'anno 1629 stabilirono di cantare in perpetuo in ciascun mese dell'anno nel monastero di Riva di Trento una Messa di Requiem in suffragio dell'anima di lui, e un frate di quell'ordine ne dettò l'epitaffio che mi pare degno di ricordanza come esempio dello stile epigrafico di quel tempo». (T. TORRESANI, op. cit., p. 21).

¹⁹⁾ Miscellanea Madruzziana, B.C.Tn, ms. 2921, f. 916.

²⁰⁾ Nel 1641 la contessa Alfonsina Gonzaga fa costruire «sul margine estremo verso levante del podere contiguo al cenobio» (T. TORRESANI, op. cit., p. 28) una chiesetta dedicata a S. Anna che verrà ampliata quarant'anni dopo nel 1680, in forma ottagonale, per ripetere lo stile dell'Inviolata. La chiesa è stata distrutta durante la prima guerra mondiale.

²¹⁾ G.B. SAJANELLO, op. cit., ricorda che in quell'anno morirono ben quattro frati dei Girolimini, mentre alcuni sopravvissuti dell'ordine e la contessa Alfonsina si ritirarono in val di Ledro «...ad pestis periculum vitandum».

²²⁾ Miscellanea Madruzziana, B.C.Tn, ms. 2921, f. 916.

²³⁾ Carlo Emanuele Madruzzo viene nominato Principe Vescovo di Trento nel 1630 e muore a Trento nel 1658.

²⁴⁾ M. MARIANI, op. cit., pp. 290-292.

²⁵⁾ T. TORRESANI, op. cit., p. 23.

²⁶⁾ Francesco Marchesini di Verona, fu scultore e architetto operante nella seconda metà del XVII secolo. Per ulteriori note biografiche e sulle opere dell'artista cfr. S. WEBER, *Artisti Trentini*, Trento 1977, p. 227 e N. RASMO, *Storia dell'Arte nel Trentino*, Trento 1982, p. 302.

²⁷⁾ T. TORRESANI, op. cit., p. 27.

La decorazione

Marina Botteri

La chiesa, ad aula centrale, si presenta quadrata nel basamento esterno, mentre all'interno è a pianta ottagonale con quattro cappelle semicircolari, alternate a quattro brevi bracci, in tre dei quali si aprono le porte, la principale e le due laterali, mentre il quarto più profondo, è costituito dal presbiterio.

Il disegno del pavimento riprende lo schema compositivo della cupola ad otto spicchi, impostata sul tamburo nel quale si aprono le finestre rettangolari, che insieme a quelle circolari, sopra le porte, creano l'ariosa luminosità dell'interno.

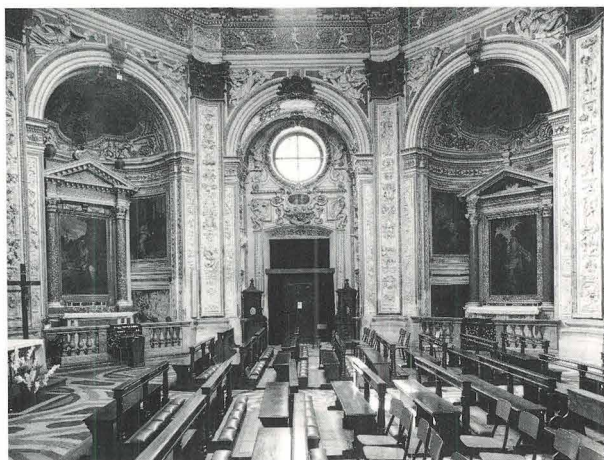
Negli otto scomparti della cupola sono dipinti episodi di vita mariana: *Natività della Vergine* - *Presentazione della Vergine al tempio* - *Annunciazione* - *Visitazione* - *Nascita di Gesù Cristo* - *Presentazione di Gesù al tempio* - *Discesa dello Spirito Santo* e, al centro, l'*Assunzione di Maria*; accompagnati nel tiburio dagli ovali raffiguranti i simboli mariani e da sedici statue di profeti e sibille, otto sul bordo superiore alle finestre ed otto su quello inferiore. Anche nei riquadri a monocromo, che fiancheggiano le porte, nei pochi brani di pittura ancora superstiti, sono rappresentati momenti salienti della vita della Vergine, presso la porta principale *Cristo tra i Dottori* e lo *Sposalizio della Vergine*, presso la porta destra le *Nozze di Cana* e la *Morte di S. Giuseppe*, presso la porta sinistra *Anna riceve l'annuncio dall'Angelo*, mentre nel riquadro pendant il tempo e l'incuria hanno ormai cancellato ogni traccia di pittura.

Le quattro cappelle laterali sono invece intitolate a *S. Carlo*, *S. Girolamo*, *S. Onofrio* e al *Cristo Crocifisso*, rappresentati nelle relative pale d'altare, coronate da dipinti murali illustranti la vita degli stessi. Un'alta cancellata divide il vano centrale dall'altar maggiore, ai lati del quale, a monocromo, sono



22

delineate le figure dei *Beati Girolimini* che alzano lo sguardo adorante al tabernacolo con l'immagine benedetta. Variamente articolata, l'affrescatura dell'abside è divisa in due parti dal cornicione orizzontale; in quella inferiore comprende il racconto dei *Miracoli*, il *Diluvio Universale* e la *Donna dell'Apocalisse*, mentre al centro della parete del Coro vi è la suggestiva scena con la *Morte della Madonna*, a cui fa riscontro sul lato opposto, a retro dell'altar maggiore, la scena con la drammatica *Crocifissione*.

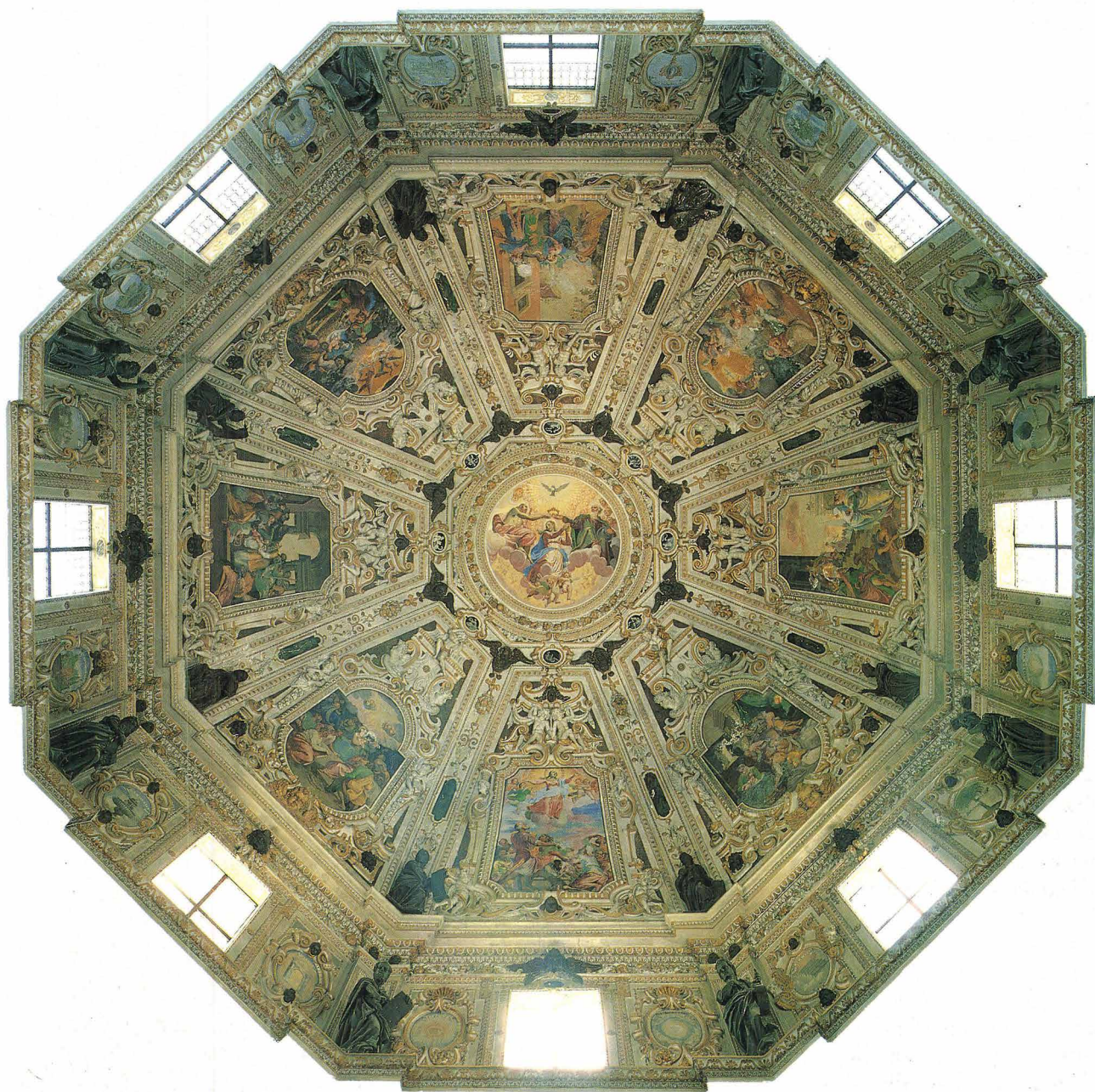


23

22. Riva del Garda. Inviolata. Aula centrale - pavimento.

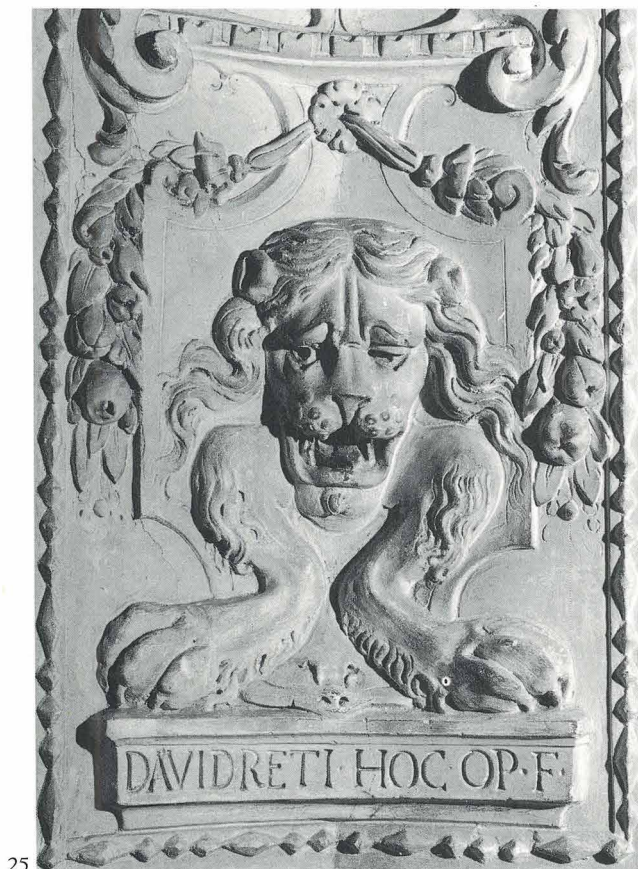
23. Riva del Garda. Inviolata. Aula centrale - part..

24. Riva del Garda. Inviolata. Aula centrale - cupola.



25. Riva del Garda. Inviolata. Aula centrale - stucchi part..

26. Riva del Garda. Inviolata. Abside-stucchi, part..



Le sacre rappresentazioni sono dipinte in riquadri ovali e rettangolari intervallati da figure angeliche; nella parte superiore al cornicione i due episodi con l'*Adorazione dei Magi* e la *Fuga in Egitto* introducono alla volta, dove due gruppi di *Angeli Musicanti* conducono lo sguardo al brano centrale con la *Trinità* che conclude il ciclo iconografico, dedicato alla glorificazione della Madonna.

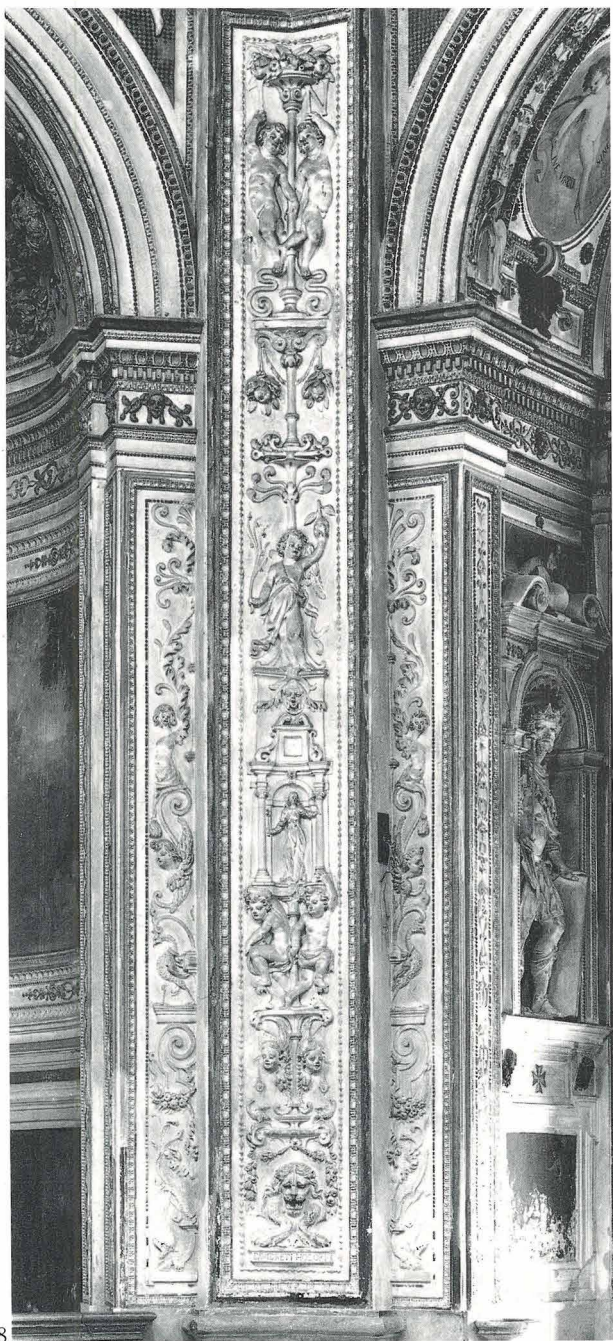
Tutti gli affreschi sono incorniciati dalla ricca decorazione a stucchi bianchi, neri e oro, con inserti color bronzo, di cui è autore Davide Reti; la sua firma si legge alla base del pilastro tra il portale maggiore e la cappella di S. Onofrio: DAVID RETI HOC OPUS FECIT; che comunemente viene collegata dagli studiosi alla data MDCIX presente negli ornati dell'abside.

Davide Reti, valente stuccatore di Laino in val d'Intelvi, è artista poco conosciuto: la sua attività si svolge soprattutto nelle zone bresciane - lombarde; nel 1590 esegue gli stucchi della cappella del SS. Sacramento di Salò, dove presterà ancora la sua opera nel 1605 per l'ornamentazione del Coro. Nel 1598 partecipa alla decorazione della Cappella Maggiore del Duomo di Como e nel 1602 a quella di S. Maria delle Grazie di Brescia, firmando: «DAVID RETI FE ANO MDCII». Nel 1628 lavora a Parma, insieme al fratello Giovanni Battista, per Margherita de Medici.

Notevoli punti di contatto con l'opera dell'artista lombardo si trovano però anche in alcune chiese del veronese ed, in particolare, nella cappella degli Innocenti in Santo Stefano a Verona, eretta tra il 1618 e il 1621.

Ricorrono, come nota la D'Arcais (1974), motivi già presenti nell'Inviolata, come la stessa ripartitura della cupola a spicchi in cui gli affreschi sono «spostati verso il basso» mentre al centro «prevale il groviglio delle figure in rilievo» ed inoltre, sull'arco di ingresso, sono presenti, come a Riva negli archi che fiancheggiano le cappelle, angeli alati su di uno sfondo d'oro quadrettato.





In Trentino, risulta interessante il confronto tra gli stucchi del Santuario rivano e quelli della Cappella dedicata ai *Santi Martiri Anauniesi*, costruita l'anno 1608 nel Palazzo Galasso a Trento, per volere di Giorgio Fugger, marito di Elena Madruzzo. Si ripetono infatti gli stessi festoni a volute e fregi fitomorfi, gli stessi putti giocosi, in coppia, recanti la mitra, oppure soli, intenti a reggere le cornici che riquadrano la complessa decorazione; appaiono inoltre le stesse formelle con figurette bianche su fondo scuro, così caratteristiche della produzione artistica del Reti. All'interno dell'Inviolata l'artista ha lasciato indubbiamente uno dei suoi cicli più importanti: gli stucchi della cupola sono già di gusto barocco, fastosi nelle ghirlande bianche e dorate di fiori e frutta, negli ornamenti a volute interrotti da grottesche e formelle monocrome, nei putti giocosi intenti a reggere drappi dorati, nelle teste angeliche che, assieme alle figure di cariatidi, ornano i lati degli affreschi, racchiusi in incorniciature ovali o rettangolari.

Nella parte inferiore del Tempio, sotto l'alto cornicione, l'artista mostra di sapersi adeguare alla maggior sobrietà delle pitture ad affresco delle cappelle, dei numerosi monocromi e delle pale d'altare, in cui viene a mancare il cromatismo acceso della cupola; gli stucchi si distendono sulle paraste dei pilastri con ricercata eleganza negli intagli meno profondi, a «candelabre con motivi di fiori e frutta e piccole elegantissime figurette di derivazione cinquecentesca», come scrive la D'Arcais (1974), che conclude affermando come una delle invenzioni più belle sia costituita dalle sei statue in stucco bianco, due a due, disposte a fiancheggiare le porte d'ingresso «...ancora una volta rappresentazioni di profeti entro profonde nicchie in cui la eleganza delle movenze si unisce ad una estrema perizia nel segno grafico, che incide profondamente i panneggi e accentua con caratteri fortemente realistici le fisionomie dei personaggi».

Alla decorazione pittorica del Santuario Madruzzo-

no è stato dedicato, nel 1972, uno studio approfondito da Paolo dal Poggetto, il quale, facendo il punto alla polemica sorta tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, ha chiarito molti dubbi sull'identità degli artisti operanti in tale impresa. Gli autori sono pertanto Martino Teofilo Polacco (1570-1639) a cui spettano le pitture della cupola, delle cappelle di S. Carlo e S. Girolamo, un Angelo negli ovali dell'abside e la volta del Coro e Pietro Ricchi (1606-1675) che conclude il rimanente della decorazione murale e cioè: i dipinti parietali delle due cappelle di S. Onofrio e del Crocefisso, i monocromi a fianco delle porte, gli angioletti dei sottarchi e la decorazione dell'abside nella parte inferiore delle pareti.

L'autore delle tele con S. Carlo, S. Girolamo e S. Onofrio è Palma il Giovane, pittore veneto tra i più famosi in quell'epoca; sconosciuto rimane invece il nome dell'artista autore della tela con Cristo Crocefisso, nella cappella omonima, ed il cattivo stato di conservazione unito alle molte ridipinture non permette una chiara lettura stilistica dell'opera.

Il Polacco, pittore di corte del Principe Vescovo Carlo Gaudenzio Madruzzo – di cui non ci soffermeremo a narrare le vicende biografiche per le quali si rimanda alla scheda storica presente in catalogo – è autore di una ricca produzione pittorica a carattere sacro, diffusa soprattutto nelle chiese delle valli trentine e attraverso la quale si riflette l'azione dell'alto prelato, impegnata nella divulgazione di una cultura artistica, a carattere devozionale, nei territori del Principato.

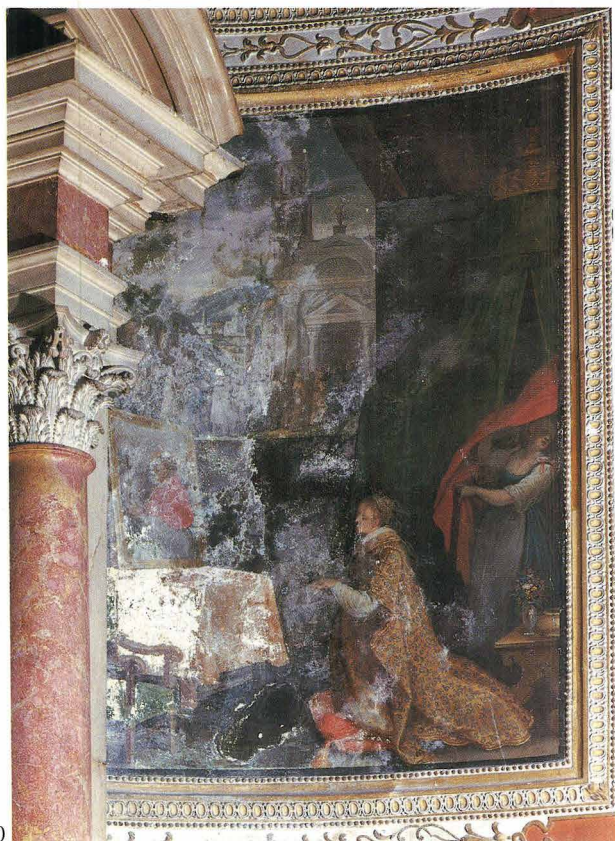
A differenza della politica clesiana Carlo Gaudenzio tende ad espandere, mediante l'opera d'arte, anche nelle zone periferiche al di fuori del più ristretto centro di potere, i precetti religiosi della Controriforma, e la presenza del Polacco a Riva del Garda denota quindi la precisa volontà dei Madruzzo di realizzare, con l'erezione del Tempio-



29

Santuario, una costruzione-simbolo della loro linea programmatica d'azione.

Gli affreschi della cupola, soggetti a molte ridipinture durante empirici restauri ottocenteschi, impediscono una chiara lettura degli stilemi formali dell'autore. Nonostante tali difficoltà, aggravate dai danni provocati dal tempo visibili nelle evidenti cadute di colore, già il Dal Poggetto riteneva significativa, per il riconoscimento della mano del Polacco, la *Natività* dove «l'angelo dal largo volto squadrato di tre quarti e disassato rispetto al corpo», come pure le aureole strettamente aderenti alla testa e «le ali troppo lunghe e affusolate dei puttini



30

volanti a capofitto», andavano considerati come «leitmotiv» dell'autografia dell'artista. Ci sembrano inoltre motivi inconfondibili della paternità del Polacco anche la presenza delle figure con i grandi cappelli di gusto nordico, come pure, nel riquadro con la *Presentazione di Maria al Tempio*, il personaggio che porta la candela, dal caratteristico andamento curvilineo, sottolineato dal gesto del braccio sinistro, che ripete l'eleganza delle figure tardo-manieristiche del nostro autore.

Nei riquadri ad affresco, intorno all'altare del S. Carlo, particolarmente interessante è quello con *Alfonsina Gonzaga inginocchiata dinanzi all'immagine*

del Santo, sia per sottolineare il degrado delle pitture allo stato attuale, per la risalita dell'umidità nella parte più bassa delle murature, che per il pregevole brano pittorico, in cui si osserva l'inusitata naturalezza della fantesca che scosta il tendaggio rosso acceso con grande cautela, quasi una sequenza filmica, per non turbare la quiete della nobildonna assorta in preghiera.

Concluderemo questo rapido esame dei lavori del Polacco all'interno dell'Inviolata, segnalando gli affreschi dell'abside, eseguiti nella parte superiore del Coro, sopra il cornicione, fra i quali risaltano gli splendidi riquadri con la *Fuga in Egitto* e l'*Adorazione dei Magi*.

Nella *Fuga* l'illuminazione artificiale creata dalle candele, sorrette dagli angeli che indicano la strada alla sacra famiglia, dà il tono a tutto il dipinto; al bilanciamento delle figure sulla sinistra, avvolte nelle eleganti vesti cangianti dal rosa al verde, all'arancio, si contrappone sulla destra il gruppo della Madonna con il Bambino, in groppa all'asinello condotto da S. Giuseppe, in cui la nota dominante è costituita dall'azzurro cupo delle vesti, «trait d'union» delle figure, rischiarato dalla luce dell'aureola della Madonna che corrisponde e richiama il bagliore delle candele.

L'*Adorazione dei Magi* viene realizzata in penombra, all'interno dei resti architettonici di un'antica costruzione, che lasciano intravedere al centro uno squarcio paesaggistico immerso nella luce serale. Delle figure dei Magi, sontuosamente abbigliate, una appare in controluce sullo sfondo del paesaggio, mentre le altre due, pure nell'analogia delle vesti damascate con ricami d'oro, si contrappongono nel contrasto dei caratteri somatici.

La Madonna, caratteristica delle formule lineari del Polacco, nell'abito rosa coperto dal manto blu, porge il Bambino in atteggiamento vivo e partecipa con la mano alzata in segno di benedizione; notevole lo scorcio manieristico del dorso del cavallo a cui si abbraccia la bella figurina del fanciullo di

31. Riva del Garda. Inviolata. Abside - Fuga in Egitto.

32. Riva del Garda. Inviolata. Abside - Adorazione dei Magi.



31



32

schiena, entrambi elementi armonizzati nella profondità del dipinto.

L'opera del Polacco si colloca nel secondo decennio del secolo tra il 1615-20, quando viene sospesa in seguito alla decisione da parte dello stesso, per motivi che rimangono tuttora sconosciuti, di recarsi a Salisburgo.

Può considerarsi il suo capolavoro, ed in effetti in questo momento il Polacco, interprete del linguaggio palmesco nel Trentino, denota nelle sue opere un livello stilistico altamente qualitativo, rilevabile anche attraverso il confronto con altri lavori contemporanei per le chiese delle vicine vallate ed, in particolare, con la tela presentata in catalogo, eseguita su commissione di un cittadino rivano, Girolamo Tremelon, il cui nome compare nelle predella dell'originario altare, su cui era collocato il dipinto nella chiesa di S. Rocco.

Nella produzione di questo periodo si riscontra una particolare scioltezza di eloquio pittorico, caratterizzata da una maggior libertà rispetto a formule stereotipate della pittura devozionale tardomanieristica, a favore di un gusto narrativo più vivo, che si sofferma a descrivere anche i piccoli particolari con accuratezza, come si osserva nel bel vaso di fiori nel riquadro con la Gonzaga, creando un insieme compositivo di grande eleganza, unito alla raffinata ricerca di preziosismo cromatico.

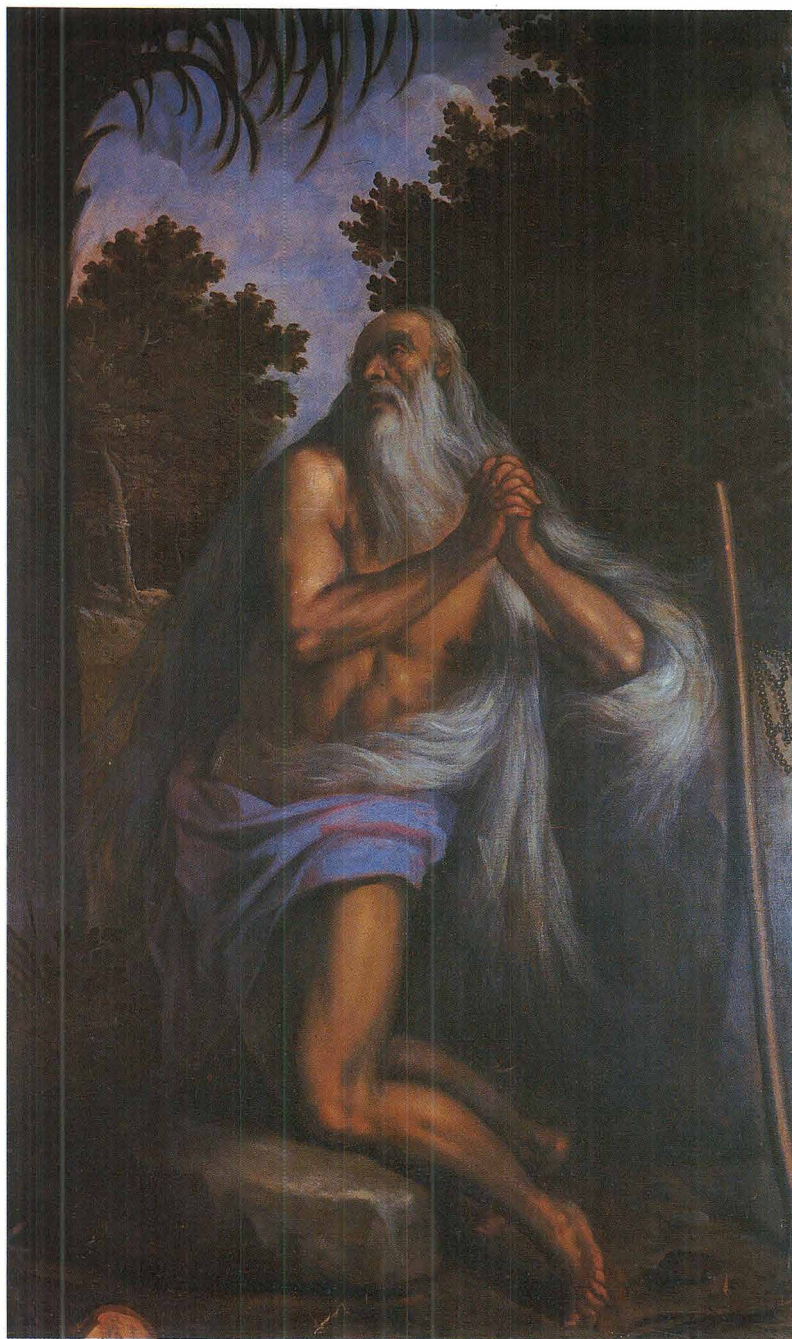
Nello stesso periodo tra il 1615 e il 1620 vengono realizzate da Palma il Giovane le tele con i Santi per le cappelle laterali. Palma il Giovane (Venezia 1548 ca. - 1628) è artista che agli inizi del Seicento domina incontrastato l'ambiente della pittura veneta e risulta molto conosciuto anche in Trentino, dove di trovano opere sue a Trento, Bezzeca, Storo e Daone. Inoltre va ricordato come, poco distante da Riva del Garda, a Salò, l'autore abbia realizzato, nella decorazione del Duomo, tra il 1602 e il 1605, uno dei suoi più importanti interventi pittorici, affiancato nella stuccatura da Davide Reti, l'ar-

tista che abbiamo già incontrato attivo all'Inviolata.

Le tele raffigurano *S. Carlo Borromeo*, in preghiera dinanzi ad un'immagine della Madonna, firmata in basso a sinistra JACOBUS PALMA F.. *S. Girolamo* inginocchiato di fronte al Crocefisso, firmata a destra JACOBUS PALMA; *S. Onofrio* in atteggiamento orante, firmata sul sasso JACOBUS PALMA F.. La committenza delle opere da parte dei Madruzzo è documentata per la tela del S. Carlo da «una annotazione nella Miscellanea Madruzziana che la dice eseguita per ordine del Cardinale Carlo Madruzzo» (Dal Poggetto 1972), per gli altri soggetti non si sono invece rintracciate le relative documentazioni; vale la pena comunque di ricordare come Palma il Giovane fosse molto amico dello scultore trentino Alessandro Vittoria (Trento 1525 - Venezia 1608), attivo a Venezia, dove era stato inviato a studiare, in gioventù, presso il Sansovino, proprio da un componente della famiglia Madruzzo, il cardinale Cristoforo, e come lo scultore si fosse reso garante per il Palma nella decorazione di Salò. Le tele, che ancor oggi si conservano nella collocazione originaria, benché pregevoli, si inseriscono nel momento della produzione più stanca in cui prevalgono, legate alla tematica sacra, formule manieristiche già più volte ripetute.

Si distingue in particolar modo la tela del S. Onofrio, in cui la figura si avvita nello spazio, lasciando aria allo sfondo paesaggistico; nel volto si ripetono i lineamenti fisionomici del Santo della pala di Storo, datata 1617, ma, a differenza del dipinto storense, qui il cromatismo è già più spento, freddo nell'azzurro cinereo della veste del Santo e nel cupo paesaggio serale dello sfondo.

Intorno agli anni '40 Pietro Ricchi, detto il Lucchese, le cui vicende biografiche sono descritte nella scheda presente in catalogo, artista versatile e affascinante con una formazione complessa che traspare attraverso la varietà dei sedimenti formalistici nella sua opera, sostituisce il Polacco nella decora-



34. Riva del Garda. Inviolata. Abside - Guarigione del paralitico.

35. Riva del Garda. Inviolata. Abside - Morte della Madonna, part..

zione interna dell'Inviolata che riprende e porta a termine. Per quale via il Lucchese sia entrato in contatto con la famiglia Madruzzo non è facile chiarire, data la mancanza di documenti in proposito, ma si può ipotizzare un primo contatto attraverso l'area bresciana, dove l'artista era particolarmente attivo, ed a cui, specialmente in quell'epoca, si rivolgeva la committenza trentina (Passamani 1973).

In ogni modo è il caso di sottolineare come, analogamente a Riva, anche a Trento il Lucchese completi, in un certo qual senso, l'opera del Polacco; infatti in S. Maria Maggiore, il cui catino absidale è affrescato dal Polacco, il Ricchi esegue in seguito uno dei suoi capolavori: la pala dell'altar maggiore raffigurante l'*Assunzione*.

Il Torresani (1888) ricorda che i suoi affreschi erano firmati: PETRUS RICCHIUS LUC. F.; scritta che oggi non è dato rintracciare anche a causa della perdita di vasti brani pittorici per le infiltrazioni di umidità.



La datazione degli interventi del Ricchi all'interno dell'Inviolata risulta però controversa da parte degli studiosi; ne daremo in sintesi un breve riassunto. Il Dal Poggetto (1972), nel suo importante lavoro sull'artista presuppone tre momenti d'intervento del Lucchese nella Chiesa rivana: i primi due compresi tra il 1642 e il 1647, in base a confronti stilistici con due opere sicuramente datate: l'*Assunzione* in S. Maria Maggiore a Trento del 1644 e la *Strage degli Innocenti* di Bergamo in Santa Maria Mater Domini, risalente al 1647. Specificatamente quasi tutti i dipinti dell'abside si legherebbero anzi quasi anticipandola, all'*Assunta* di Trento, sia nei particolari fisionomici (indicativo il confronto tra il volto della Madonna morente nell'abside del Santuario e quello dell'*Assunta* di Trento), sia nel particolare colorismo cangiante nei quattro *Angeli Musicanti* semiovali, a fianco della *Madonna morente*: «figure fatte di tocchi, scarmigliate nei loro capelli rossi, suonanti due la tromba e due il flauto, seduti su nuvole chiarissime, vestiti di accostamenti preziosi di colore, dal giallo al cenere, al violetto, al vinato».

La *Crocifissione*, a retro dell'altar maggiore, denoterebbe secondo il Dal Poggetto, un mutamento av-

36. Riva del Garda. Inviolata. Abside - La fanciulla caduta dal balcone, part..

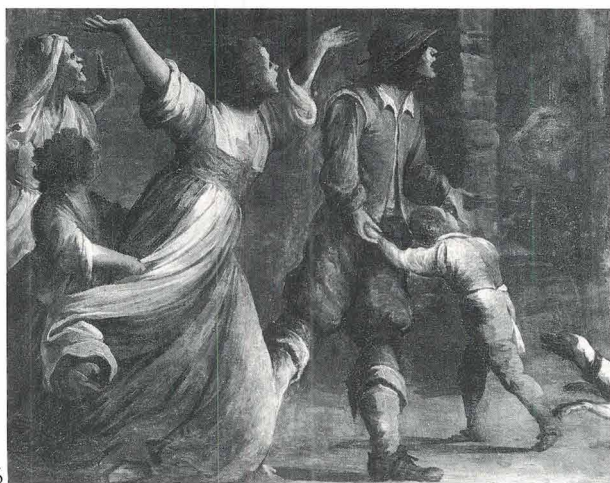
37. Riva del Garda. Inviolata. Aula centrale - Angelo.

vertibile in una maggior scioltezza d'impianto compositivo e nella «ricchezza delle sete e degli ampi panneggi delle vesti acciaccate» che avvicinerebbe il dipinto alla *Strage degli Innocenti* di Bergamo; nello stesso periodo sarebbero stati realizzati anche gli angeli dei sottarchi, i monocromi e gli affreschi della cappella del S. Onofrio.

Il terzo intervento, relativo alla cappella del Crocefisso, in cui si nota un incupimento dei colori rischiarati solo da guizzi e bagliori di luce, andrebbe datato al periodo veneto, compreso tra il 1655 e il 1675, anno della morte dell'artista, avvenuta ad Udine. A questo momento più tardo, intorno agli anni '60, il Dal Poggetto, oltre agli affreschi del Crocefisso, fa risalire anche l'*Ultima Cena* del Museo Civico rivano; tesi accettata anche dal Guzzo (1983) nella sua recente pubblicazione sul Lucchese, che però propone di posticipare l'affrescatura del Presbiterio, eseguita, secondo lo studioso, dopo il 1645.E. Chini però, già nel 1983, a seguito del restauro della tela con l'*Ultima Cena* e della conseguente maggior leggibilità dell'opera, anticipava la datazione agli anni '40, notando come il Cristo dell'*Ultima Cena* si legasse strettamente alla



37

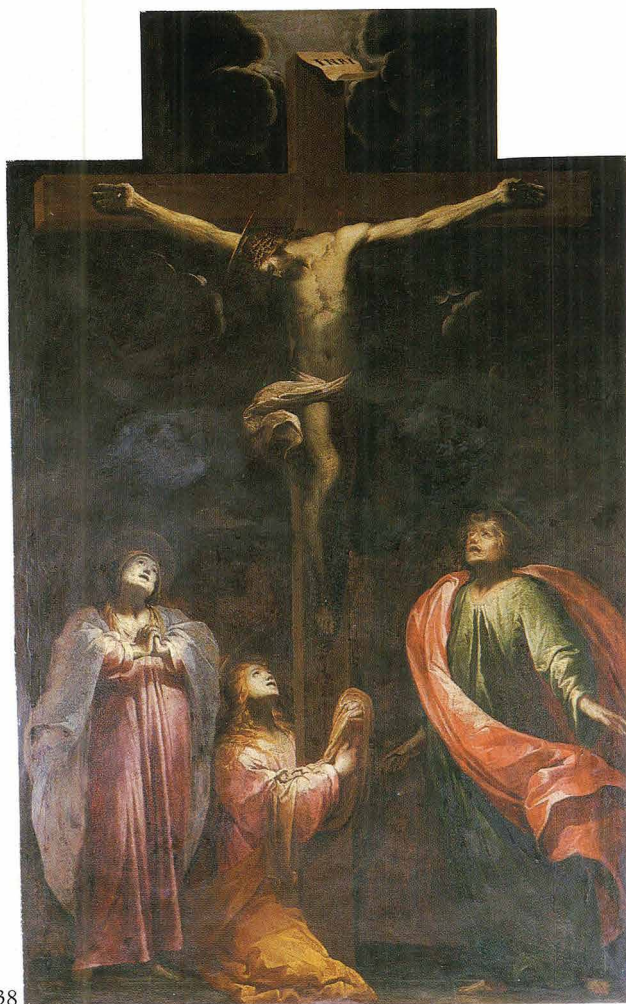


36

figura di Cristo sulla volta della Cappella di S. Onofrio.

La tesi dello studioso, ribadita anche ora nella scheda presente in catalogo, sottolinea inoltre come il cambiamento cromatico dei dipinti murali intorno alla Cappella del Crocefisso sia dovuto unicamente ad una variazione tematica e non ad una datazione posteriore.

In mancanza della relativa documentazione, la questione risulta problematica; anzitutto per la personalità dell'artista che sembra partecipare personalmente alle scene che dipinge, sapendo essere quasi impressionistico nelle vivaci rappresentazioni dei *Miracoli*, in cui i volti dei personaggi sono resi con veloci pennellate e l'andamento della composi-



zione viene dato dai gesti melodrammatici degli stessi, e, altamente tragico, nella *Crocifissione* dell'abside, nella quale il corpo livido del Cristo sulla croce si disegna contro lo sfondo del cielo burrascoso, mentre il lenzuolo che copre i suoi fianchi si muove al vento che gonfia anche l'ampio mantello del S. Giovanni.

La drammaticità del momento viene sottolineata dalle espressioni angosciate delle figure e dal contrasto creato attraverso l'accostamento dei colori complementari negli abiti del S. Giovanni, con il mantello rosso sopra la tunica verde, e della Maddalena, inginocchiata ai piedi della Croce, la cui tunica rosa è ricoperta dal manto giallo e dai lunghi capelli biondi. Similmente, nella Cappella del Crocefisso, tutto l'insieme risente della cupa atmosfera legata ai tragici eventi: così l'altare, costruito in marmo nero, come pure la pala, di autore ignoto, che seppur rovinata e ridipinta, denota la severità d'impostazione. È quindi logico supporre che anche in quest'occasione la mano dell'artista si adegui all'intonazione generale, ricreando il dolore dei momenti della Passione di Cristo, sia attraverso il cromatismo scuro, ravvivato solo da sprazzi di luce e da contrasti timbrici nelle vesti dei personaggi mediante la contrapposizione dei viola rosati-aranciati ai luminosi toni verdi o gialli sia, nella tensione trattenuta dei corpi in movimento delineati sullo sfondo di un cielo tempestoso, che ricorda quello della Crocifissione a retro dell'Altar Maggiore.

Diverso appare il cromatismo degli angeli sopra le porte, che già aveva tratto in inganno il Baruffaldi (1881) il quale affermava come essi non potessero essere autografi del Lucchese «... stante la diversità del colorito»; ed in effetti le rosee figurette, recanti i cartigli, si librano su di un fondo azzurro chiaro, diverso dagli impasti coloristici visti finora all'interno della Chiesa, non muta però il segno grafico: si ripetono infatti gli stessi visini paffuti e le movenze aggraziate e leggere presenti nelle figure dell'abside.

39. Riva del Garda. Inviolata. Cappella del Cristo Crocefisso -
Risurrezione di Cristo.



39

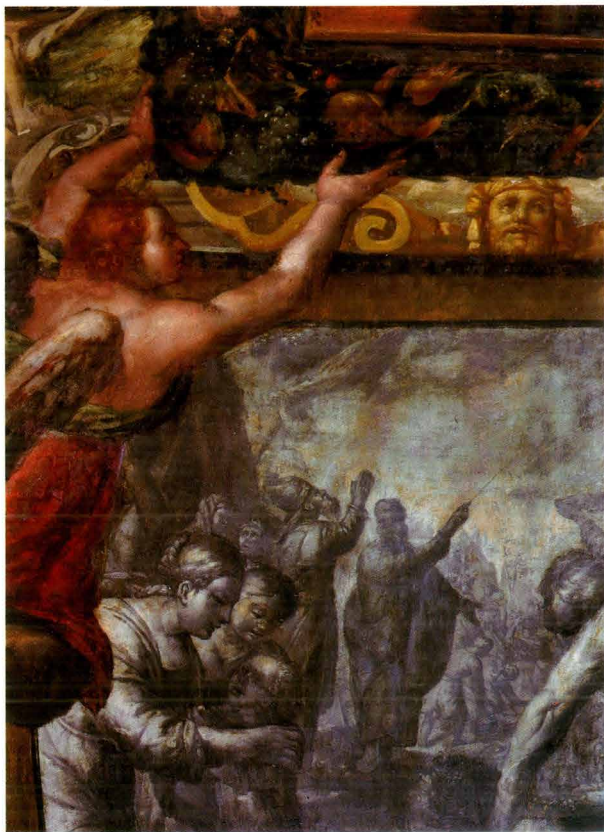
40. Riva del Garda. Inviolata. Aula Centrale - Morte di S. Giuseppe.

41. Riva del Garda. Inviolata. Sagrestia.

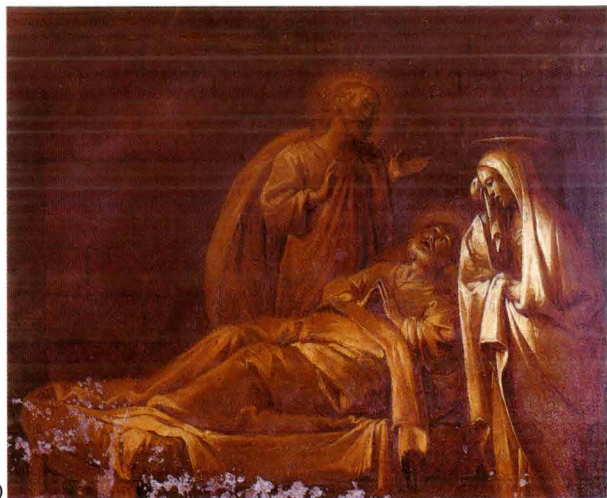
Agli angioletti dei sottarchi si lega anche il catino della Cappella di S. Onofrio, in cui la figura del Santo, avvolto nelle vesti violacee, spicca sulla chiarezza dello sfondo, mentre viene trasportato in cielo dagli Angeli.

Va notato però come entrambi i soggetti esprimano delle particolari situazioni: il gioioso saluto degli Angeli alla Regina del Cielo e la gloriosa Assunzione del S. Onofrio.

Per quanto riguarda invece gli affreschi laterali intorno all'altare del S. Onofrio e i monocromi dell'aula principale, autografi del Ricchi, lo stato di conservazione è ormai talmente precario, a causa dell'umidità che risale dal basso per capillarità, da non permetterne una valutazione stilistica; citeremo qui solo il monocromo con la *Morte del S. Giuseppe* a fianco della porta destra, in quanto si lega strettamente ad un dipinto del Ricchi, risalente agli anni '40, cioè la *Fuga in Egitto* che si conserva nel Museo del Castelvecchio a Verona. In particolare si nota lo stesso impianto luministico che lambisce suggestivamente il profilo della Madonna in entrambe le opere; va ricordato inoltre come il



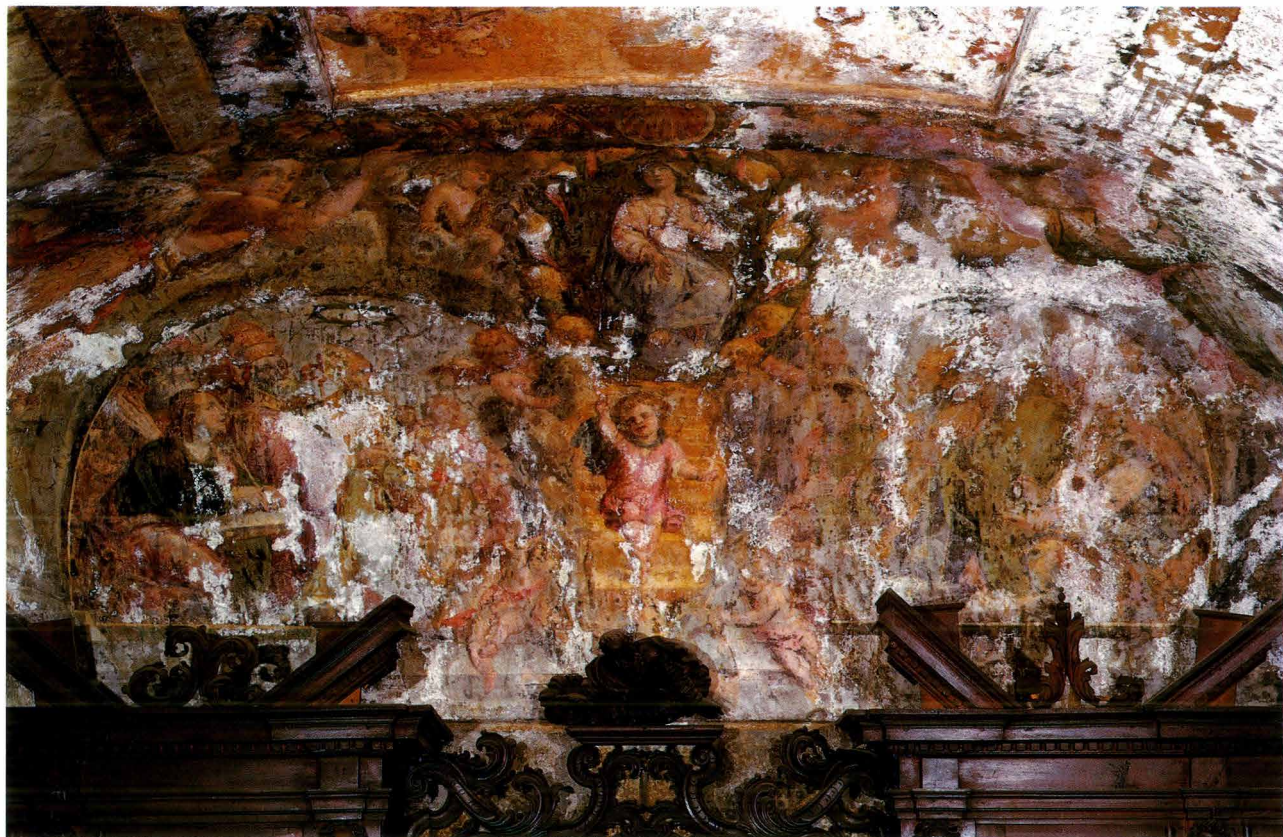
41



40

dipinto del Ricchi in Castelvecchio ripeta lo stesso schema compositivo della *Fuga in Egitto*, affrescata dal Polacco, nell'abside rivana, circa un ventennio prima.

Considerata quindi la grande sensibilità dell'artista, che si riflette anche stilisticamente nella sua opera, si propende per una datazione dell'intero ciclo pittorico, all'interno della chiesa dell'Inviolata, agli



anni '40, particolarmente ricchi e creativi per l'autore, che sa abbinare il cromatismo acceso e brillante o fortemente chiaroscurato e contrastante, alla vitalità dei personaggi, resa attraverso l'incisività e al contempo la finezza del segno.

Un breve cenno va fatto anche alla Sagrestia dell'Inviolata decorata probabilmente nella seconda metà del Seicento da pittori di scuola locale, con

scene dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento* sulle pareti, e, nel soffitto, con l'*Assunzione della Madonna*.

Il ciclo pittorico, restaurato negli anni '50, è ormai ridotto a pochi frammenti superstiti che sottolineano drammaticamente la situazione di degrado di quello che doveva essere un gioiello artistico del periodo barocco.

Bibliografia

- 1673 M. MARIANI, *Trento con il Sacro Concilio*, Trento.
- 1782 A. CHIUSOLE, *Itinerario delle pitture, sculture ed architetture più rare di molte città d'Italia del Cav. Adamo Chiusole roveretano (...)*, Vicenza (in. G.B. EMERT, 1939, pp. 121-132).
- 1852 A. PERINI, *Statistica del Trentino*, Trento.
- [1856] A. PERINI, *Dizionario geografico statistico del Trentino*, Trento.
- 1857 N. TONEATTI, *Calendario ecclesiastico per l'anno 1856-1859*, Trento.
- 1875 G.B. CRAVERI, *Guida della città di Riva e de' suoi dintorni*, Salò.
- [1880] C. GIULIANI, *Illustrazioni madruziane*, Trento.
- 1881 L.A. BARUFFALDI, *La Inviolata. Chiesa Municipale di Riva di Trento*, Riva 1881 saggio ripubblicato in «Riva Tridentina», IV parte, 1903, ristampa anastatica, Trento 1983.
- 1882 L.A. BARUFFALDI, *Il restauro della cappella municipale di S. Rocco*, Riva.
- 1888 T. TORRESANI, *Il Santuario di S. Maria Inviolata in Riva. Brevi cenni storici*, Riva.
- 1889 G.B. SARDAGNA, *La Guerra rustica nel Trentino (1525)*, Venezia.
- 1890 O. BRENTARI, *Guida del Trentino*, Bassano, III p. 57.
- 1902 L.A. BARUFFALDI, *Riva Tridentina*, Riva; ristampa anastatica Trento 1983.
- 1904 G. FIORIO, *Cenni storici sulla fondazione della Chiesa dell'Inviolata*, Riva.
- 1911 R. PICT, *Führer durch Riva - Torbole*, Riva.
- 1911 *Guida di Riva, Torbole e dintorni*, Riva.
- 1912 H. HAMMER, *Die Entwicklung der Barocken Deckenmalerei in Tirol*, Strassburg.
- 1913 E. ZANIBONI, *Sulla vita e sulle opere del pittore rivano Giuseppe Craffonara*, Riva del Garda.
- 1914 THIEME - BECKER, *Künstler-Lexikon*, vol. X, Leipzig 1914 p. 375.
- 1917 C. BRUN, *Schweizerisches Künstler Lexikon*, IV Supplement p. 135.
- 1918 G. GEROLA - G. ZIPPEL, *Elenco degli edifici monumentali e degli oggetti d'arte in Trentino*, Roma.
- 1926 *Guida di Riva*, Riva.
- 1932 A. MOSCHETTI, *I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle Venezie nella Guerra Mondiale 1915-18*, Venezia.
- 1932 A.M. MUCCHI, *Il Duomo di Salò*, ristampa anastatica Salò 1979.
- 1933 S. WEBER, *Artisti Trentini e Artisti che operano nel Trentino*, II ed. Trento 1977.
- 1937 W. ARSLAN, *Brevi appunti su alcune opere d'arte a Bolzano e a Riva*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», XVIII Trento.
- 1939 G.B. EMERT, *Fonti manoscritte inedite per la storia dell'arte nel Trentino*, Firenze. Riedizione anastatica, Trento 1977.
- 1949 G.B. EMERT, *Un affresco da salvare*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» fasc. 4; pp. 336-337 (con ill.).
- 1951 T. PAULI, *Museo Civico, Breve guida provvisoria*, Riva.
- 1951 H. VOSS, *Pietro Ricchi*, in «Arte Veneta» V. pp. 65-72.
- 1954 E. ZANIBONI - R. MARONI, *G. Craffonara pittore*, Trento 1954 (Ied.) Ed. consultata, Trento 1977, C.A.T. IV.
- 1960 P.G. TOSCANO, *Il pensiero cristiano nell'Arte*, Bergamo.

- 1961 E. POESCHEL, *Die Kunstenkmäler de Kantons St. Gallen* BD III, Basel p. 59.
- 1962 R. PALLUCCHINI, *Contributi alla pittura veneziana del Seicento (...). Per Pietro Ricchi*, in «Arte Veneta», XVI, 1962, fasc. nr. 5, pp. 8-20.
- 1965 G. PANAZZA, *Mostra di Girolamo Romanino*, Brescia.
- 1969 B. PASSAMANI, *Fatti e Monumenti Artistici del Sommolago*, in «Il Lago di Garda, Storia di una comunità lacuale», Vol. I pp. 261-323, II ed. Salò 1973.
- 1970 F. ARCANGELI, *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*, Bologna.
- 1972a P. DAL POGGETTO, *La decorazione pittorica della Chiesa dell'Inviolata a Riva del Garda e Martino Teofilo Polacco*, in «Antichità Viva», 1972, fasc. nr. 5, pp. 8-20.
- 1972b P. DAL POGGETTO, *Pietro Ricchi a Riva del Garda*, in «Antichità Viva», 1972, fasc. nr. 6, pp. 16-33.
- 1973 N. RASMO, *Pitture Murali in Alto Adige*, Bolzano, p. 68.
- 1974 F. D'ARCAIS, *Sculptura e Architettura tra il 1580 e il 1630* in «Cinquant'anni di pittura veronese 1580 - 1630» pp. 211-226.
- 1975 G. GORFER, *Trentino Occidentale*, Trento, p. 222.
- 1976 E. BENEZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, vol. IV, Paris 1976 p. 119.
- 1977 P. DAL POGGETTO, *I dipinti lucchesi di Pietro Ricchi*, in A.A.V.V., *Studi di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, vol. II, Milano, pp. 543-553.
- 1978 A.A.V.V. *La Pittura a Verona tra Sei e Settecento* Verona.
- 1981 E. CHINI, *Nuove opere di Martino Teofilo Polacco, Fra Semplice da Verona, Pietro Ricchi e Domenico Zeni*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche» Sezione Seconda, nr. 2, pp. 253-274.
- 1981 R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano pp. 222-226.
- 1982 M. MATTEOTTI, *Storia delle antiche nostre Chiese*, in Bollettino Parrocchiale, Riva.
- 1982 E. CHINI, *Interventi di restauro di dipinti su tela*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», Sezione Seconda, pp. 244-271. In «Conservazione e tutela del patrimonio storico artistico e popolare del Trentino», a cura dell'Assessorato Provinciale e alle Attività Culturali.
- 1982 N. RASMO, *Storia dell'Arte nel Trentino*, Trento, 1982.
- 1983 E. CHINI, *Beni Culturali nel Trentino. Dipinti su tela: restauri*, Calliano (Trento). Catalogo della mostra dei restauri promossa dalla Provincia Autonoma di Trento - Assessorato alle Attività Culturali, Trento, Castello del Buonconsiglio, luglio-dicembre 1983.
- 1983a E.M. GUZZO, *In margine al soggiorno bresciano di P. Ricchi*, in «Memorie bresciane», anno III, nr. 3, pp. 68-80.
- 1983b E.M. GUZZO, *Pietro Ricchi a Brescia: proposte e precisazioni*, in «Arte Veneta» annata XXXVII (1983), pp. 120-137.
- 1983 R. PALLUCCHINI, *Dipinti restaurati in mostra a Trento*, in «Arte Veneta», a. XXXVII, 1983 pp. 227-288.
- 1983 A. TEMPESTINI, *Mostre del restauro a Trento*, (recensione) in «Antichità Viva», a. XXII, nr. 3, pp. 42-43.
- 1985 E.M. GUZZO, *Pittori d'interesse bresciano alla mostra trentina di dipinti restaurati*, in «Brixia Sacra», anno XX, nr. 5-6, Settembre - Dicembre 1985, pp. 217-219.
- L. DALPRÀ, *La cappella dei santi Martiri Anauniesi in Palazzo Fugger-Galasso: appunti storici ed artistici*, saggio di prossima pubblicazione.

FINITO DI STAMPARE
NEL NOVEMBRE 1985
CON I TIPI DELLA
TIPOLITOGRAFIA
EDITRICE TEMI
TRENTO

